

Г. ФИЛЕНКО

Ф

ранцузская  
музыка  
первой  
половины  
XX века



Г. ФИЛЕНКО

Французская  
музыка  
первой  
половины  
XX века

ОЧЕРКИ



ЛЕНИНГРАД «МУЗЫКА» 1983

Ф 52      **Филенко Г.**

**Французская музыка первой половины XX века:  
Очерки.— Л.: Музыка, 1983.— 231 с.**

В книгу включены историко-аналитические очерки, посвященные отдельным этапам развития музыкальной культуры Франции XX в., а также творчеству А. Русселя, Э. Сати, А. Онеггера, Ф. Пуленка и др. Воссоздается атмосфера художественной жизни Франции начала века, рассматриваются вопросы стиля, формирования направлений, связи творчества композиторов с социально-историческим фактами.

**78 И**

Ф —  $\frac{4905000000-648}{026(01)-83}$  559—83

© Издательство «Музыка», 1983 г.



Французская музыкальная культура на протяжении многих веков своего развития отличалась одновременным сосуществованием в ней нескольких параллельно развивающихся тенденций, синхронностью разнородных творческих направлений и школ, представленных многими, равноценными по историческому значению и дарованию фигурами<sup>1</sup>. В отличие от множественности исторически сложившихся культурных очагов, характерных для Германии, Австрии или Италии, средоточием французской культуры неизменно оставался Париж, в силу давней централизованности Франции как государства<sup>2</sup>. Для доказательства этого положения нет необходимости забираться вглубь веков; достаточно вспомнить плеяду выдающихся, очень разных по своей творческой направленности композиторов так называемого периода Обновления (последняя треть XIX века): Именно совокупность их творческих усилий дала мощный толчок развитию французской симфонии, камерной инструментальной музыки, вокальной лирики, оратории, а также и театральных жанров. Это созвездие составляли Сезар Франк и его многочисленные ученики (из них самые выдающиеся — Анри Дюпарк, Эрнест Шоссон, Венсан д'Энди, сам основавший к началу XX века многочисленную школу), Камиль Сен-Санс, Эдуар Лало, Жюль Массне, Эмануэль Шабрие, Луи Бурго-Дюкудре, Габриэль Форе, выдвинувший группу талантливых и очень разных по идейно-эстетическим позициям и дарованию учеников, занявших ведущее положение во французской музыке в первые годы XX века. Даже сияющий немеркнущим и в наши дни светом неповторимо оригинальный гений Клода Дебюсси лишь несколько сместил центр притяжения сил в современной ему музыке, но не пресек существования в ней разных направлений.

Воздействие новаторского творчества и личности Клода Французского было велико как на современников, так и на

<sup>1</sup> Примечательно, что этими же чертами отмечены также и смежные музыка искусства — литература, театр, живопись.

<sup>2</sup> В последней четверти XIX века во французской музыке наблюдается интенсивное развитие областнических тенденций, но это не умаляет приоритета Парижа как главного центра музыкальной культуры.

последующие поколения не только во Франции, но и далеко за ее пределами. (Пожалуй, позднее с ним могла сравниться лишь широта влияния Игоря Стравинского.) Но и в годы общепризнанного главенства Дебюсси и «дебюссизма» во французской музыке оставались значительными иные тенденции, сохранившие свою силу и после смерти Дебюсси (25.III.1918), которую французские исследователи справедливо считают рубежом в развитии французского музыкального искусства. В это время происходят грандиозные события, изменившие лицо мира, — первая мировая война, Октябрьская революция, повлекшая за собой цепную реакцию других революций, — именно они сыграли решающую роль в направлении дальнейшего развития мировой, а, следовательно, и французской культуры.

Не забудем, что в непосредственной близости к Дебюсси, в русле его эстетики, но вместе с тем и значительно отличаясь от нее, расцветает творчество Мориса Равеля; рядом с Дебюсси на параллельных путях творит Г. Форе — его «Пенелопа» (1907—1913) по праву занимает после «Пеллеаса» (1902) первое место во Французской музыкальной драме и в те же годы д'Энди и его ученики не только продолжают развивать идеи вагнеризма на французской почве, но, что гораздо важнее, продолжают углубляться в изучение старинной и народной французской музыки, ее церковных и светских жанров, а, главное, ищут формы применения в современной музыке народных и церковных ладов. Обогащают франковские традиции симфонизма Э. Шоссон, Поль Дюка, Габриэль Пьерне, Альберик Маньяр — прямые или косвенные ученики или последователи Франка; ищут свои пути, в большей или меньшей степени сближаясь с Дебюсси, но сохраняя свои, присущие им черты, П. Дюка, Роже-Дюкасс, Альбер Руссель, Флоран Шмитт, которые будут активно творить и в 20—30-е годы.

Совсем особое место занимает Эрик Сати (1866—1925), сверстник Дебюсси, который формировался и эволюционировал в непрерывной «творческой полемике» с Дебюсси и другими современниками, и все значение которого для последующего поколения французских музыкантов раскроется только в послевоенные годы. Здесь упомянуты имена лишь самых выдающихся французских музыкантов — современников великого Дебюсси, своим творчеством способствовавших расцвету и мировому признанию французской музыки в предвоенные, а также послевоенные годы.

И в дальнейшем, в 20—30-е годы, французскую музыку нельзя свести к одному главенствующему направлению или школе, и тем менее она может быть представлена одной фокусирующей творческой фигурой. Для французской музыки остается характерным сосуществование многих направлений, и при всей значительности лидеров этих направлений ни один из них своим творчеством не определяет с достаточной полнотой

лица эпохи. Лишь рассмотрение взаимосвязей и противостояний тесно сплавленного конгломерата этих разноречивых художественных тенденций может дать представление об основных чертах богатого талантами и выдающимися личностями этапа развития национального музыкального искусства Франции периода между двумя войнами 1918 и 1939 годов.

В период между мировыми войнами музыкальная жизнь в Париже, который по-прежнему остается центром французской культуры, бьет ключом<sup>1</sup>. Она насыщена разнообразными, стремительно сменяющимися событиями и являет собой пеструю картину сосуществования самых разноречивых, на первый взгляд взаимоисключающих тенденций, течений и направлений. Уже в начале XX века, в довоенные годы, французская музыка вернула себе ведущее положение в мировой музыкальной культуре и быстро восстанавливает его в первые послевоенные годы. Париж снова становится интернациональным центром музыкальной культуры, из которого расходятся по всему миру лучи разнообразнейших воздействий. Этому немало способствует пребывание в Париже Стравинского, а также разносторонняя деятельность Дягилева, приезды Рахманинова, Прокофьева. В Париже по давно сложившейся традиции находят гостеприимный прием и укрепляют свой международный престиж многие уже признанные светила или молодые таланты национальных школ Европы и обеих Америк: Барток и Кодану, Шимановский и Вилла-Лобос, Энеску и де Фалья, Мартину и Воан-Вильямс, Малипьеро и Казелла. «В Париже бился пульс мировой культуры,» — говорит Стравинский. «Первые послевоенные годы — время всеобщего подъема», — утверждает Онеггер<sup>2</sup>. Достаточно перелистать страницы французских музыкальных журналов этих лет, таких как «La Revue Musicale» или «Ménestrel»,

---

<sup>1</sup> Возникшие на пороге XX века и достаточно продуктивно развивавшиеся до 1914 г. областнические тенденции выразились в организации во многих крупных городах провинций Франции филиалов Национального музыкального общества, Schola Cantorum и концертных ассоциаций, а также в открытии постоянных оперных театров в Лионе, Бордо, Тулузе, Руане, Нанси, Страсбурге, Марселе. Многие из них прекратили свою деятельность в годы войны и восстанавливают ее в 20—30-е годы. Завоевывают широкую известность, превратившись в своеобразные отклики парижских сенсаций и украшение сезонов, оперные и балетные антрепризы Гунзбурга и Дягилева в Ницце и Монте-Карло. Они заметно активизируются в послевоенные годы.

<sup>2</sup> На протяжении 20-х годов быстро возобновляют свою деятельность в Париже крупные концертные организации, завоевавшие мировое признание еще в XIX веке, такие как Концерты Колонна (дирижеры Габриэль Пьерне, с 1936 года — Поль Парей), концерты Консерватории (дирижеры Андре Мессаже — Филипп Гобер), Концерты Ламурё (дирижеры Альбер Вольф — Поль Парей — Альбер Вольф), Концерты Паделу (дирижеры Рене Батон — Дезире-Эмиль Энгельбрехт). Не прекращало своей деятельности Национальное музыкальное общество. Организуется новый симфонический оркестр города Парижа (дирижеры Луи Фурестье — Пьер Монтё). До своего отъезда

чтобы убедиться, с каким вниманием относятся французские музыканты к явлениям национальных музыкальных школ. Немаловажное значение имеет при этом восстановление в 1922 году Международного общества современной музыки, активнейшими деятелями которого являются члены его французской секции, стремящиеся воскресить прерванные войной дружеские связи с музыкантами других национальных школ путем личных контактов и общественных мероприятий (международные фестивали, обмен концертами и нотами и т. д.)<sup>1</sup>.

Париж перенасыщен композиторами разных поколений, разных школ и направлений. Каждый из них вооружен высоким мастерством и разносторонней культурой: одни — выдающиеся исполнители, органисты, пианисты, дирижеры, другие — эрудиты, исследователи музыки или публицисты. Уже в начале века Парижская ассоциация авторов насчитывала в своих списках свыше 80 высококвалифицированных композиторов, обладавших известностью и значительным творческим багажом. Несмотря на утраты, принесенные войной, в 20-е годы число композиторов значительно возросло и далеко превалило за 100.

Два авторитетных учебных заведения — Консерватория и Schola Cantorum — регулярно выпускают новые композиторские силы; особенности полученного в их стенах воспитания в известной мере определяют дальнейшую деятельность их питомцев. Однако состав композиторских группировок не определяется лишь принадлежностью их членов к Консерватории или Schola, для наиболее выдающихся из них, в пору творческой зрелости, решающую роль играет степень независимости их идейно-эстетических позиций. И все же, признавая всю условность подобных градаций, французские исследователи устанавливают уже до первой мировой войны наличие по меньшей мере пяти — шести композиторских группировок, довольно значительно разнящихся друг от друга общей направленностью, культивируемыми жанрами и чертами стиля<sup>2</sup>.

---

в США, с 1921 по 1924 годы Сергей Кусевицкий дает пользующиеся большим успехом концерты по воскресеньям в Grand Opéra. Возникают новые, менее многочисленные оркестры Гастона Пуле и Вальтера Страрама, дающие концерты один-два раза в неделю в помещениях театров. Устраивает эпизодические концерты новой музыки Жан Вьенер.

<sup>1</sup> Раньше других восстанавливаются и особенно активизируются творческие связи с Бельгией, в первую очередь с Брюсселем, где в театре «Де ла Монне» и в концертной организации «Pro Arte» охотно исполняются, часто впервые, произведения как маститых, так и молодых композиторов, еще не добившихся признания в Париже.

<sup>2</sup> В установлении этих группировок опираюсь на общепринятые во французском музыкознании данные, приводимые в трудах Combarieu J., Dumesnil R. Histoire de la Musique, tt. IV, V. Paris, 1958, 1960 и Landormy P. La musique française après Debussy Paris. 1943.



Подавляющее большинство упоминаемых ниже композиторов продолжает активно творить в 20—30-е годы.

Группировки эти следующие. Воспитанники Консерватории: ученики Гиро, Массне, Делиба и близких им по духу профессоров композиции, которых французские исследователи называют «неоклассики», но вернее было бы назвать «традиционалисты», — Поль Видадь (1863—1931), Анри Рабо (1879—1949), Макс д'Оллонн (1875—1959), Рауль Лапарра (1876—1943), Анри Бюссе (1872—1973), Рейнальдо Ан (1875—1947), Жюльер Тьерсо (1857—1936), Андре Жедальж (1856—1926), Альбер Дуайен (1885—1935) и др.

Ученики Форэ, испытавшие благотворное влияние своего учителя, но сохранившие каждый свою индивидуальность, сыграли существенную роль в «эпоху Дебюсси» и внесли значительный вклад в дальнейшее развитие французской музыки в 20—30-е годы: Морис Равель (1875—1937), Роже-Дюкасс (1876—1954), Шарль Кёклен (1867—1950), Флоран Шмитт (1870—1958), Луи Обер (1877—1968), Андре Капле (1878—1925), Надя Буланже (р. 1887), Дезире-Эмиль Энгельбрехт (1880—1965) и др.

Ученики Франка (упоминаю лишь тех, кто творил в предвоенные и послевоенные годы), сохранившие свои особые позиции рядом со сложившейся школой д'Энди: Ги Ропартц (1864—1955), Сильвио Лаззари (1857—1944), Пьер де Бревиль (1861—1949); композиторы-органисты по преимуществу — Шарль Турнемир (1870—1939), Луи Вьерн (1870—1937); близкий им, хотя и не ученик Франка, Шарль Видор (1845—1937) и ученик Гильмана и Видора — Марсель Дюпре (1886—1971). Все они не только выдающиеся виртуозы-органисты и учителя органистов разных национальных школ, наших современников, но и композиторы, совместно с Франком развивавшие во Франции светские жанры органной музыки.

Ученики д'Энди и Schola Cantorum, пожалуй, наиболее единые по направленности и сплоченности, возглавляемые своим до конца жизни творчески весьма активным учителем: Альбер Руссель (1869—1937), Деода де Северак (1873—1921), Поль Ле Флем (1881—1974), Жозеф Кантелуб (1879—1957), Антуан Мариотт (1875—1944), Гюстав Самазей (1877—1967), Рене де Кастера (1873—1955), Ги де Лионкур (1856—1961), Луи де Серр (1864—1942), Ладислас Рогозинский (1886—1938), Жан Кра (1879—1932)<sup>1</sup> и многие другие. Все они

---

<sup>1</sup> Любопытно, что Жан Кра — моряк, всю жизнь совмещал службу на флоте с музыкальной деятельностью, его приобщил к музыке Дюпарк, а затем ему давал советы д'Энди. Кра способствовал развитию музыки в Бретани. Умер контр-адмиралом и начальником порта Бреста.

занимаются общественной деятельностью, много и успешно преподают и дирижируют, поддерживают тесную связь с провинциальными музыкальными учреждениями, филиалами Schola, мэтризами и концертными организациями и представляют собой весьма значительную культурную силу. Среди них особо должны быть выделены независимостью своих воззрений, часто дружеской и творческой близостью к представителям других группировок, особенно к ученикам Форе — Руссель, Северак, Ле Флем, Самазей. Нельзя не коснуться существующего в нашем музыкознании суммарного и одностороннего представления о Schola и о д'Энди, как лишь о носителях вагнеризма и схоластической архаики. Как сам д'Энди, так и многие его ученики, оставаясь поклонниками Вагнера и его эстетики (тому доказательство — опубликованная в 1931 году книга д'Энди, посвященная Вагнеру), сыграли значительную роль в собирании, систематизации и публикации крестьянского фольклора разных провинций Франции, а главное, художественного преломления этого фольклора и, кроме того, самоотверженно служили делу регионального развития французской музыки. Так, Кантелуб — певец Оверни, ее народной музыки и поэзии, Ле Флем — певец Бретани, Северак, завершив образование в Schola, вернулся в Лангедок и посвятил себя воскрешению и развитию его славных музыкальных традиций.

Представители натурализма в опере (французские исследователи называют их также реалистами), поставившие своей задачей демократизацию музыкального театра как в тематике, так и в музыкальном языке: Альфред Брюно (1857—1934), соратник Золя, пропагандист его идей в музыкальном театре; Гюстав Шарпантье (1860—1956) — певец Парижа, Монматра и его скромных обитателей. Их творческая активность получает признание и значительный общественный резонанс в 1890—1910 годы. После войны они не создали особо выдающихся произведений, но продолжали достаточно действенно защищать свои позиции на общественном поприще (в публицистике, организации самодеятельности, музыкальном образовании). Более расширительное, но и менее целенаправленное толкование получают идеи натурализма в творчестве Ксавье Леру (1863—1919), Мориса Эрланже (1863—1919), Жана Нугеса (1875—1932), Анри Феврие (1875—1957), Франсиса Казадезюса (1870—1954). К началу первой мировой войны натурализм, как одно из направлений во французской музыке угасает, растворившись в других тенденциях.

«Независимые одиночки» — многочисленные, творчески, пожалуй, наиболее оригинальные, наряду с учениками Форе, музыканты, отделившиеся от разных группировок, такие как Поль Дюка (1865—1935), Габриэль Пьерне (1863—1937), Морис Эмманюэль (1862—1938), Морис Деляж (1879—1961). Эту группу дополнили представители следующих поколений — Жак Ибер

(1890—1962), Ролан-Манюэль (1891—1966), Поль Парей (1886—1979), Марсель Деланнуа (1898—1962), Клод Дельвенкур (1888—1954), Раймон Лушёр (1899), Жанна Лелё (р. 1898) и др. Многие из них — воспитанники Консерватории и даже лауреаты Римской премии, но это не помешало им, сохраняя связи с традициями, сближаться с теми, кто более решительно искал новых путей.

В области музыки демаркационная линия, пролегающая между ее предвоенной и послевоенной общей направленностью, извилиста, не всегда отчетлива, а порой и трудно уловима. Многие тенденции, возникшие перед войной, продолжают развиваться, на первый взгляд без особых изменений в творчестве старшего и среднего поколения. Однако некоторые изолированные или, казалось, малозначительные явления предвоенных лет получают громкий общественный резонанс и поднимаются на щит радикально настроенной, ищущей новых путей молодежи. Таковой оказалась судьба творений Эрика Сати (1866—1925), до 1917 года мало известных широкой музыкальной общественности, даже в Париже.

Война не приостановила музыкальную жизнь Парижа, но лишь несколько приглушила ее и вызвала к жизни новые, порожденные условиями войны формы (миниатюрные театры и концертные ассоциации камерной музыки), что стимулировало появление новых жанров или трансформацию старых. De facto музыканты всех поколений принимали посильное участие в войне, а некоторые стали ее жертвами. Война не могла не оказать воздействия на их сознание, но проявилось это далеко не сразу и в более опосредованных формах, чем в поэзии, литературе, театре или изобразительном искусстве. Так, например, тема войны, ее ужасов, разрушений и причиненных ею страданий мало проявилась в музыке. Зато кризис сознания, вызванный войной, сказался в переоценке духовных ценностей, в брожении умов, в частичном пересмотре творческих позиций и осторожном нащупывании нового у старшего поколения и в беспокойных, неустойчивых, противоречивых новаторских исканиях молодежи.

Под броскими лозунгами, публикуя дерзкие, широковетательные манифесты, возникают, стремительно развиваются и внезапно распадаются группировки, кружки, содружества и кратковременные ассоциации в области литературы и изобразительного искусства, порождая (часто с запозданием) аналогичные явления в среде музыкантов, главным образом молодого поколения. Все эти тенденции, казалось бы, резко контрастные, судя по творческим лозунгам, причудливо взаимодействуют или перерождаются не только в эволюции одного художника, но и целых группировок. Символизм, унизм и сюрреализм, конструктивизм и дадаизм, футуризм и неофутуризм враждуют или переплетаются друг с другом с ошеломляющей стремительно-

стью<sup>1</sup>. Их идейно-эстетическая неустойчивость, беспокойные метания, быстрая смена вех и ориентиров свидетельствуют о кризисном состоянии не только отдельных умов творческой интеллигенции, но и всей буржуазной культуры в целом.

При всей пестроте запутанного клубка течений в искусстве вообще и музыке в частности, можно выделить ведущие нити и установить некоторые общие закономерности. На поверхности общественной жизни искусства буйно выражают себя анархические, бунтарские умонастроения мелкобуржуазной и богемствующей молодежи, порой не лишённые демократической, социально-обличительной направленности. Они обуяны пафосом ниспровержения и осмеяния как официального буржуазного конформизма, так и вообще идеалов своих предшественников, тяготеющих к признанию в искусстве главенства эстетического начала. Однако позитивная сторона их программы — если таковая имела, — весьма туманна и неустойчива. (Много ли позитивного можно найти в предрезостных выпадах Ф. Пикабиа, ошеломляющих алогизмах Тристиана Тцара, дерзких афоризмах Кокто или злых пародийных намеках и загадочных парадоксах Сати!)

Но существуют еще и некие «подводные течения», в которых наблюдается своя, более замедленная эволюция, порождаемая новыми веяниями эпохи. Они возникают в среде академизировавшегося второго поколения парнасцев и символистов из окружения Малларме. Все чаще в творчестве их представителей проступают те отдельные элементы, из которых постепенно складывается и выдвигается на передний план к середине 20-х годов неоклассицизм. Поль Валери, Поль Клодель, а позднее отчасти Андре Жид и другие ищут незбылемые вечные истины и непреходящие в своей этической и эстетической ценности основы искусства и находят их в выдержавшем испытание временем гуманизме искусства античности. Античная тематика, как и традиционное изучение истории античности, ее философии и эстетики, постоянно присутствует во французском искусстве, с эпохой меняется лишь ее удельный вес и аспекты преломления. Оживляется интерес и к рецепции античности в отечественном искусстве прошлого, особенно в XVII веке, с его строго и стройно разработанной эстетической теорией и творческой практикой, а также и к эстетике и философии XVII—XVIII веков. Корнель, Расин и Буало воспринимаются по-новому, не как далекие сегодняшнему дню почтенные, но обветшалые памятники прошлого, известные каждому грамотному французу со школь-

---

<sup>1</sup> Не представляется возможным касаться здесь критического реализма, сохраняющего свою особую непрерывную линию развития в творчестве А. Франса, Р. Роллана, А. Барбюса, Р. Мартена дю Гара и др. Реализм во французской музыке представляет собой особую проблему, выходящую за пределы данного очерка.



ных лет, но как ожившие духовные и эстетические ценности, поучительные для современности.

Во французском театре не прерывались связи с традициями XVII—XVIII веков, устойчиво сохранявшиеся в постановках трагедий Корнеля и Расина и комедий Мольера в театре «Comédie Française»<sup>1</sup>. Теперь трагедии Корнеля и Расина становятся моделями не только тематики, но и поэтики. Они воспринимаются в аспекте новых духовных исканий прежде всего как выражение вечных для человека и человечества этических проблем. Герои античности и возникающие между ними конфликты трактуются не как столкновения характеров, но прежде всего как конфликты идей, что влечет за собой либо их абстрактную, умозрительную трактовку, либо их модернизацию — перенесение конфликта в условия современности. Наряду с оригинальными сочинениями по поводу или на античную тематику («Песнь колонн», «Молодая Парка», «Нарцисс», «Амфион» П. Валери, «Персефона» А. Жида, «Троянской войны не будет» Ж. Жироду) появляются также новые переводы, порой значительно модернизированные, трагедий и комедий античных авторов.

Степень модернизации зависит от концепции их интерпретатора — переводчика («Орестея», «Протей» П. Клоделя, «Антигона», «Эдип» Ж. Кокто). Это развитие неоклассических тенденций находит отклик в музыке, порой в довольно неожиданных стилистических «сплавах». Композиторы не только пишут музыку на тексты стихов и к пьесам, но воспринимают теории и эстетику их авторов или решают аналогичные задачи в поэтике, формах, языке, в сфере своего искусства.

Проявление неоклассических тенденций во французской музыке многолико. Оно выражается и в обращении к философии античности от Гераклита до Платона (Сати создает кантату «Сократ» на тексты из «Пира» Платона), к ее мифам и литературе, и в новой волне увлечения Декартом и Паскалем, и в воскрешении классицистской эстетики Буало (недаром Стравинский счел важным в пояснение своего замысла «Аполлона Мусagetа» процитировать в партитуре строки из «Art Poétique» Буало!), а также поэтики и форм французского музыкального театра XVII—XVIII веков, и в реставрации или модернизации жанров и форм преимущественно романского музыкального классицизма XVI—XVIII веков. Правда, одновременно проявляется известный интерес также и к высоким образцам итальян-

---

<sup>1</sup> Примечательно то множество ссылок и аналогий с античными героями и сюжетными положениями, заимствованными у древних авторов и из классицистской литературы XVII—XVIII вв., которыми изобилуют романы цикла «В поисках утраченного времени» Марселя Пруста, весьма далекого неоклассицизму. Поразительные по тонкости анализа страницы посвящены восприятию юным лицестом Сваном спектакля «Федра» Расина в театре «Comédie Française» в романе Пруста «Под сенью девушек в цвету».

янского и германского барокко и классицизма (кантатам, ораториям, concerti grossi).

К концу войны во французской музыке наблюдается заметный поворот в ее направленности в целом: в содержании, тематике, жанрах, формах, средствах выразительности, музыкальном языке. С разной степенью интенсивности эти искания нового наблюдаются у представителей самых разнообразных поколений; особую радикальность проявила молодежь. Поворот этот был отнюдь не внезапен. Он готовился еще в предвоенные годы и знаменовал собой отход от эстетики музыкального импрессионизма или стремление расширить пределы присущих ему форм музыкального мышления. Первые следы этого можно заметить уже в творчестве самого Дебюсси после 1910 года (обращение к чистым инструментальным формам), а также Равеля (создание им рядом с красочно-колористическими картинными сочинениями образцов чистого инструментализма, воскрешающих формы XVIII века). Те же тенденции можно установить в творчестве П. Дюка («Вариации на тему Рамо», 1902), Роже-Дюкасса («Французская сюита», 1907; «Сарабанда» — симфоническая поэма с хором, 1910), Русселя, Фл. Шмитта и др. Античная тема все больше привлекает внимание как в малых формах, так и в жанрах музыкального театра, получающих порой новое решение: «Дафнис и Хлоя» Равеля (1912) — балет с хором; «Прометей» (1900) и «Пенелопа» (1913) Форе — музыкальные драмы; «Орфей» (1914) Роже-Дюкасса — хореографическая оратория; «Полифем» (1918) Кра — музыкальная драма и т. д. Примечательна также и трактовка античных тем; в них ставятся и решаются философские, этические проблемы.

Вопросы обновления тематики, жанров и музыкального языка, получившие радикальное новаторское решение в 20-е годы в творчестве молодых, уже поднимались, правда, в менее острой форме, в плане постепенной эволюции, многими композиторами старшего поколения — Равелем, Русселем, Фл. Шмиттом, Кёкленом, Роже-Дюкассом и др. Группа молодежи, составшая против академических традиций и эстетических идеалов старшего поколения во имя приближения музыки к «духу современности», лишь подхватила, отобрала, сконцентрировала, полемический заострила отдельные находки и «вылазки в неизвестное», превратив их в основу своего стиля. Первое время из предшественников они признали для себя поучительным лишь опыт Сати и Стравинского, новый этап творчества которого дал мощный толчок, был принят как ориентир молодым поколением. На некоторое время Стравинский выдвигается как непререкаемый вождь новых исканий. Своими непрерывными и неожиданными стилистическими «превращениями» он оказывает значительное влияние не только на французскую музыку, но и на развитие всей мировой буржуазной культуры 20—30-х годов.

Период между двух войн во французской музыке отчетливо подразделяется на два десятилетия. 20-е годы проходят под знаком главенства лидеров старшего поколения, таких как Равель, Руссель и бурного формирования новых тенденций в творчестве молодежи, главной задачей которой было сближение музыки с повседневной современной жизнью и ее запросами. Именно эта задача обуславливала их искания в области тематики и соответствующих средств музыкального воплощения, принимающих крайний, радикалистский и вместе с тем неустойчивый характер. Те же тенденции более медленно «прорастают» сквозь уже отстоявшиеся формы музыкального мышления у ряда представителей старшего поколения. Лезвия этих «ножниц» между двумя поколениями музыкантов заметно сближаются к 30-м годам.

Общественный резонанс творческих результатов этих двух поколений в 20-е и 30-е годы глубоко различен. Неправоммерно считать творчество молодежи, лидерами которых была так называемая группа «Шести», главенствующим в музыкальной жизни Франции 20-х годов. Знакомство с парижским театральным и концертным репертуаром приводит к выводу, что исполнение сочинений «Шестерки» носило спорадический характер и ограничивалось малыми театрами, частными антрепризами (Русский балет Дягилева, Шведский балет), домашними сценами, концертами малых оркестров. Лишь изредка их сочинения появлялись в Концертах Ламурё или Колонна и еще реже — на сцене Grand Opéra или Opéra Comique и неизменно сопровождались жестокой критикой не только консервативной, но и либерально настроенной прессы. Покровительство, оказываемое «Шестерке» Сати, которого они демонстративно признавали своим учителем и пророком, лишь усиливало оппозицию сочинениям молодежи. Как признанный вождь новых тенденций над всеми возвышался Стравинский, каждое новое произведение которого производило сенсацию, что, однако, не облегчало тернистого пути к признанию молодым даже тогда, когда их произведения достаточно явственно несли на себе отпечаток близости новациям Стравинского.

Ведущее положение в музыкальной жизни Парижа продолжают занимать полные творческих сил композиторы, выдвинувшиеся в предвоенные годы — Равель, Руссель, Роже-Дюкасс, Фл. Шмитт, д'Энди и его последователи. Именно они «представляли» в мировой культуре французскую музыку.

Не потеряли своего общественного престижа композиторы-эклектики или не чуждые новым веяниям представители традиционализма, такие как: Анри Рабо, Рауль Лапарра, Рейнальдо Ан. Осмотрительно и не без успеха дополняли и освежали они свой стиль отдельными «прививками» более поздних достижений, будь то гармоническая утонченность, тембровая красочность, заимствованные у импрессионистов, или жесткие

сюжеты из народной жизни, сгущенный эмоционализм и фольклорная достоверность, присущие натуралистической и веристской драме.

Репертуар оперных театров Парижа в 20-е годы заполнен произведениями композиторов старшего поколения, как новыми, так и наиболее значительными из предвоенных сочинений и постановок. Среди произведений, созданных еще до войны, но, по разным причинам, увидевших свет ramпы лишь в послевоенные годы, наиболее значительными были поставленные в Grand Opéra «Падмавати» — опера-балет Русселя (премьера состоялась 1 июня 1923 года) и «Орфей» — лирическая мимодрама Роже-Дюкасса (июнь 1926 года) — постановки добила Ида Рубинштейн, исполнявшая партию Орфея<sup>1</sup>. На протяжении 20-х годов в Grand Opéra восстанавливаются также спектакли отечественной и мировой классики, отличавшиеся особой пышностью. Однако произведения молодых французских композиторов, особенно «новаторов», почти не проникают на сцены двух ведущих театров Франции. Редкими исключениями являются постановка в 1923 году в Opéra Comique «Заблудшей овечки» Мийо по пьесе Франсиса Жамма — одного из ранних и далеко не самостоятельных сочинений композитора (Мийо писал ее в 1910—1915 годах), тем не менее вызвавшее скандал в прессе своим нонконформизмом<sup>2</sup>, и пьесы «Императрица на скалах» Сен-Жоржа де Буалье с музыкой Онеггера, появившейся в 1925 году в Grand Opéra по настоянию Иды Рубинштейн, исполнявшей главную роль.

В то же время, в 20-е годы, многочисленные, преимущественно одноактные музыкально-театральные сочинения Мийо, Онеггера, Пуленка, Орика, Тайефер, Соге и других появлялись на малых сценах, в частных антрепризах в Париже, а также все чаще их премьеры происходили вне Франции — в Швейцарии, Бельгии, Италии, Германии и т. д., постепенно завоевывая их авторам европейское признание. Зато в 30-е годы оперы и балеты композиторов молодого поколения, возглавляемых группой «Шести», уже добившейся известности, начинают регулярно появляться на сценах Grand Opéra и Opéra Comique их оратории, кантаты и симфонические произведения прочно входят в репертуар крупных концертных организаций. Однако к этому времени их идейно-эстетические позиции и стилистика претерпели значительную эволюцию, в немалой мере сблизившую их с предшественниками.

---

<sup>1</sup> «Орфей» был написан Роже-Дюкассом по заказу Терещенко для Мариинского театра в Петербурге и принят театром в 1913 г. Постановка была отложена на 1914 г., но война помешала ее осуществлению. В 1914 г. фрагменты из «Орфея» исполнялись в Петербурге в Концертах А. Зилоти.

<sup>2</sup> Исключением явилась статья-рецензия Поля Дюка, доброжелательная по тону, справедливая в своей серьезно мотивированной оценке.



### АЛЬБЕР РУССЕЛЬ

(5.IV 1869 — 27.VIII 1937)

Альбер Руссель — один из наиболее творчески активных композиторов старшего поколения периода между двумя войнами, вступивший на творческий путь рядом с Ра-велем, Фл. Шмиттом. В нем гармонично сочетается выдающийся композитор, педагог и прогрессивный общественный деятель. Расцвет его творческой и музыкально-общественной деятельности падает на 20—30-е годы. По своим музыкально-эстетическим позициям и творческим исканиям Руссель олицетворяет живую связь между старшим поколением, сформировавшимся в начале века в круге двойственного влияния д'Энди и импрессионизма, и послевоенным поколением молодежи. Широта духовной культуры Русселя, гуманистическая направленность его искусства, вера в высокое назначение музыки, независимость его воззрений и творческое беспокойство, толкавшее его на непрерывные искания, а также отзывчивость и неизменная благожелательность к дерзаниям молодых, видевших в нем мудрого советчика и друга, объясняют то огромное, с годами нараставшее уважение, которым пользовался Руссель — человек и художник среди своих современников — музыкантов всех поколений. Примечательно, что на смену краткому увлечению бунтарскими идеями и творчеством Сати, восторженному поклонению ошеломляющих новаций Стравинского, с середины 20-х годов молодежь, в лице ее лидеров — членов «Шестерки» — все внимательнее приглядывается к творчеству Русселя, все чаще обращается к его авторитету, прислушивается к его высказываниям, ищет личного общения с ним, осознает поучительность его творческого опыта. Раньше других к этому приходит Онеггер, за ним — Орик, Мийо. Быть может, наиболее далеким Русселю остается Пуленк, признающий высокие творческие и человеческие достоинства Русселя, но чуждый ему по своему духовному складу и эстетическим склонностям.

Немного найдется художников, чья этика приближалась к суровому кодексу морали и чести, которому всю жизнь неуклонно следовал Руссель. Признание шло к нему долгим путем, но он не сделал за свою жизнь ни единого роняющего его достоинство шага для ускорения этого пути. В результате мно-

гих все более значительных творческих достижений 60-летие Русселя в 1929 году отмечается в атмосфере общенационального признания его заслуг, получает международный резонанс и официально закрепляет за Русселем его ведущее положение в музыкальной жизни Франции. До последних дней Руссель неустанно трудится как композитор и общественный деятель, участвуя в конкурсных жюри, комиссиях, музыкальных обществах и ассоциациях, отечественных и международных — он президент французской секции Международного общества современной музыки, возобновлению деятельности которой немало способствовал. Оставаясь в стороне от прямого участия в политике, Руссель был известен своим вольномыслием и неконформизмом и неизменно проявлял высокое понимание гражданского долга.

После объявления войны 1914 года, несмотря на освобождение от военной службы по состоянию здоровья и возрасту, Руссель добился зачисления его в артиллерию в чине лейтенанта, принимал участие в военных действиях в Шампани, на Сомме и в 1916—1917 годах под Верденом; демобилизованный по болезни только в январе 1918 года, он долго восстанавливал подорванное войной здоровье. В критические моменты жизни Франции музыкант Руссель неизменно оказывался в лагере прогрессивных деятелей культуры. Так на склоне лет, маститый, окруженный официальным признанием композитор одним из первых откликнулся на призыв Ромена Роллана и Вайяна-Кутюрье к объединению всех прогрессивно мыслящих деятелей искусства в ассоциацию, целью которой было сближение их с народными массами для поднятия культурного уровня народа. Результатом этого призыва явилось возникновение в 1936 году Народной музыкальной федерации Франции. Руссель вместе с другим крупным композитором старшего поколения — Шарлем Кёкленом — активно содействовал организации Федерации и принял предложение возглавить ее, несмотря на ухудшение давней болезни (сердечная астма). Руссель участвует в коллективном музыкальном оформлении драмы Ромена Роллана «14 июля» (пишет прелюдию ко второму акту), постановка которой в 1936 году приурочена к народному празднеству 14 июля в честь взятия Бастилии восставшим народом в 1789 году. Это празднество — первое официальное проявление деятельности Федерации. За несколько месяцев до смерти Руссель отдает последние силы работе в отделе музыки, им возглавляемом, при организации в Париже летом 1937 года Всемирной выставки.

Общественное служение и демократические идеалы были в известной степени традицией в семье Русселя. Он родился в Туркуэне, в северной провинции, граничащей с Фландрией, в обеспеченной, истари культурной буржуазной семье. Его прямой предок был депутатом третьего сословия в Генераль-

ных Штатах в революцию 1789 года, голосовал за казнь Людовика XVI, занимал пост военного министра при Конвенте и отказался от политической деятельности после 18 Брюмера. Дед Русселя, всеми уважаемый глава текстильной фабрики, в течение последних 30 лет был бессменно мэром родного города. А. Руссель рано осиротел, потеряв отца в младенчестве и мать — в семилетнем возрасте. Сначала его воспитывал дед, с 11 лет он жил в семье тетки — сестры матери. Несмотря на доброе, заботливое отношение к нему родственников, мальчик чувствует себя одиноким и отдаёт весь свой досуг чтению. Его любимый автор — Жюль Верн, пробуждающий в нем жажду путешествий и тягу к морю. Кроме занятий в колледже, он обучается дома игре на фортепиано, восхищая свою учительницу, органистку местной церкви Нотр-Дам, музыкальностью и восприимчивостью. Так с годами в нем растут два увлечения — море, увидеть которое он многие годы мечтал, и музыка. Пятнадцати лет он приезжает в Париж, чтобы завершить среднее образование в лицее Станислава; в числе его учителей — выдающийся историк французской литературы Рене Думик, а среди соучеников — Эдмон Ростан, будущий поэт и драматург, автор прославленного «Сира́но де Бержерака» и «Орленка». После получения аттестата зрелости в 1887 году Руссель держит экзамен в Высшую военно-морскую школу. Среди шестисот кандидатов он принят по конкурсу шестнадцатым. Будущий морской офицер не забывает о музыке: отбывая практику на парусном фрегате «Мельпомена» в плавании по Атлантике, он организует из гардемаринов маленький оркестр и любительский хор, сопровождающий по воскресеньям музыкой мессу. Он разнообразит церковную музыку сохранившимися в памяти мелодиями, например, королевского марша из «Прекрасной Елены». После производства в офицеры он получает назначение сначала на крейсер «Победитель», а затем на канонерку «Стикс», на которой совершает длительное плавание по южным морям на Дальнем Востоке.

Именно к этому времени относятся его первые сочинения — «Фантазия» для фортепиано и скрипки, а затем *Andante* для скрипки, альты, виолончели и органа, в работе над которыми он убеждается в отсутствии знаний самых элементарных правил музыкальной композиции, несмотря на самостоятельное изучение учебника гармонии Э. Дюрана. Возвратившись во Францию Руссель получает длительный отпуск, который проводит у родственников в Рубэ и решает посвятить его изучению основ музыкальной теории. С просьбой дать ему частные уроки он обращается к директору консерватории в Рубэ Жюльену Козулю, талантливому органисту и прекрасному музыканту, получившему образование в Школе церковной музыки Нидермейера, где его товарищами были Форе, А. Мессаже и Э. Жигу. Ознакомившись с первыми творческими опытами Русселя,

Косзуль угадывает в нем большое дарование и рекомендует обратиться к Эмилю Жигу, выдающемуся парижскому органисту, профессору полифонии и композиции в Школе Нидермейера. Следуя совету Жигу серьезно заняться музыкой, Руссель принимает решение оставить службу на флоте. Так, подобно Н. А. Римскому-Корсакову, Руссель в 25 лет жертвует своей успешно складывавшейся карьерой военного моряка ради музыки, но всю жизнь таит в душе тоску по морским просторам.

В октябре 1894 года Руссель поселяется в Париже и, под руководством Э. Жигу, отдается изучению гармонии, контрапункта и фуги. Жигу обучает его на образцах Баха, Генделя, Бетховена и Моцарта, изумляясь стремительным успехам своего ученика; позднее он скажет, что Руссель «одарен гением фуги». Руссель сохранит на долгие годы самое глубокое уважение к своему учителю. В своих «Воспоминаниях» он пишет о Жигу следующее: «Широких взглядов, свободный от каких-либо схоластической предвзятости, точный в своих наблюдениях, ставивший чисто музыкальные соображения выше всяких школьных правил, а эстетические — выше междоусобных ссор, он живет в моей памяти как совершенный образец учителя, у которого молодой музыкант мог выучиться своему искусству».

В 1898 году, превосходно вооруженный Жигу, Руссель поступает для завершения своего музыкального образования в Schola Cantorum в класс композиции д'Энди, в занятиях с которым пополняет свои познания в области музыкальной формы, сочинения и оркестровки, углубленно изучает старых мастеров, главным образом полифонистов разных школ, А. Оэре в монографии, посвященной Русселю, справедливо отмечает, что «в праздных спорах определения принадлежности Русселя к д'эндизму или дебюссизму, в противопоставлении воспитания Schola и Консерватории как-то забывают о решающем значении в его формировании как композитора, благодаря Косзулю и Жигу, принципов школы Нидермейера, той самой школы, из которой вышли Сен-Санс, Габриэль Форе и Мессаже»<sup>1</sup>. Не забудем также о той духовной независимости, которой отличается с первых шагов Руссель-музыкант, благодаря его человеческой зрелости в годы обучения композиции. Д'Энди, убедившись в его исключительных познаниях в области полифонии, почти сразу делает его своим ассистентом, а затем, по окончании Schola, предлагает ему руководить классом контрапункта и фуги в Schola. С 1902 года Руссель вел этот класс в течение 12 лет, оставив преподавание в Schola лишь незадолго до первой мировой войны. Но и позднее он охотно оказывал помощь в области полифонии и композиции обращавшимся к нему за

---

<sup>1</sup> Hoëré A. Albert Roussel. Paris, 1938, p. 21.



советом молодым музыкантам. В числе его многочисленных учеников по полифонии: Поль Ле Флем, румын Стан Голестан, Феликс Рожель, Эдгар Варез, Ролан-Манюэль, Ги де Лионкур, Марсель Орбан; вне Schola: Бушардо Лопец и Жозе Андре (впоследствии директор и профессор консерватории в Буэнос-Айресе), Ладислас Рогозинский, чех Богуслав Мартину, уругваец Альфонсо Брока, итальянец Чезаре Бреро, чешка Юлия Рейсерова. С 1905 по 1908 год занятия Русселя усердно посещал, уже будучи сложившимся музыкантом, Эрик Сати, неизменно проявлявший к нему самое глубокое уважение.

При знакомстве с творчеством Русселя поражает неизменная ясность его творческих позиций и четкая целенаправленность, хотя линия его эволюции далеко не проста и своеобразно сопрягается с ведущими тенденциями его времени.

С первых дней своих занятий Руссель много сочиняет, проявляя редкую самостоятельность в выборе тем, форм и средств воплощения своих композиций. Он работает непрерывно, напряженно, упорно осуществляя все более сложные, всегда новые замыслы и постепенно овладевая всеми жанрами музыкального искусства при неизменно своеобразном аспекте их решения. Разножанровое творческое наследие Русселя охватывает около 100 произведений. В их числе монументальная опера-балет «Падмавати» (1918—1923) по древнеиндийскому сказанию, комическая опера на современный сюжет «Завещание тетушки Каролины» (1932—1933), опера-сказка по Софоклу «Рождение лиры» (1922—1924), грандиозный «Восьмидесятый псалом» (1929) для тенора solo, хора и оркестра; балеты: одноактный камерный по средствам «Пиршество паука» (1913), красочный картинный «Вакх и Ариадна» (1931) и «Эней» (1935) — аллегорический балет с хором, сочетающий черты кантатности с балетом; триптих для оркестра, баритона и хора «Вызов видений» (1912), воссоздающий картины природы, древнего искусства и народной жизни Индии; четыре симфонии, которые могут служить вехами его 30-летнего творческого пути (Первая — 1904—1906, Вторая — 1922, Третья — 1930, Четвертая — 1935); симфоническая поэма «К весеннему празднику» (1920) и строго классическая Симфониетта для струнного оркестра (1934); «Фламандская рапсодия» на народные темы (1936), предназначенные для исполнения в концертах Народной федерации, и изящно стилизованная «Сюита в фа» для симфонического оркестра (1926); «Продавец песка» — музыка к спектаклю для детей (1908) и лукавая юмористическая сценка для голоса и фортепиано «Ночной джаз» (1929) — такова амплитуда разносторонних интересов Русселя, которая может быть расширена многочисленными разносторонними камерными ансамблями, сольными концертами (для фортепиано

с оркестром — 1927, для виолончели с оркестром — 1937), хорами, вокальными и фортепианными миниатюрами.

Руссель идет своим путем, никому не подражая, но и не миная искания и достижения своих современников. В его произведениях можно найти следы разных влияний, переплавленных, переосмысленных, подчиненных своим особым замыслам. Быть может, в этом следует видеть отражение духа эпохи в ее разноречивых тенденциях. В творческой индивидуальности Русселя сочетаются казалось бы несовместимые черты: тонкий интеллектуализм и непосредственность, живая впечатлительность и строго логичный склад мышления, сформировавшийся под воздействием изучения точных наук, особенно математики, к которой Руссель проявлял особую склонность. (Уже посвятив себя музыке, Руссель неизменно начинал свой день с нескольких часов занятий математикой.)

Тематика произведений Русселя очень разнообразна, но в творчестве его можно заметить и доминирующие, как бы «сквозные» темы: природа, Восток и античность. И если темы природы и Востока дают право говорить о близости к импрессионизму, то темы античности и аспект их решения прямо перекликаются с неоклассическими чертами в поэзии Леконт де Лилля, П. Валери и переводами образцов античной литературы А. Жюда. А. Руссель был равнодушен к религии; в известных нам его высказываниях скорее проявляется пантеистическое преклонение перед неисчерпаемым разнообразием мира природы, перед проявлениями целесообразности в ее законах; вера в человеческий разум, познающий законы мироздания заменяет ему веру в божественное начало. Природе он посвящает произведения в различных жанрах, сочетая образное начало со строгой логичностью чисто музыкальных структур. Такова уже его Первая симфония в четырех частях; она носит название «Поэма леса»: I часть — «Лес зимой», II часть — «Весеннее обновление», III — «Летний вечер», IV часть — «Фавн и дриады». Сюита для фортепиано «Сельские впечатления» («Rustiques») строится на чередовании пейзажа, лирического раздумья и жанровых сцен; балет-пантомима «Пиршество паука» носит подзаголовок «энтомологическая драма». В этом определении нет ни пародии, ни аллегоричности. По мысли Русселя в уголке любого сада летним днем среди насекомых (бабочки, паук, богомол, муравьи, навозные жуки) разыгрываются драмы не менее волнующие, чем между людьми, только люди их не замечают.

Восточная тематика, для французской музыки далеко не новая, находит у Русселя особую интерпретацию. Образы Индии он воплощает в симфоническом триптихе и в монументальной опере, воскрешающей чисто французскую традицию оперы-балета, в первые в европейской музыке используя в них подлинные лады и напевы индийского фольклора. Лишь чет-

верть века спустя к индийскому фольклору обратятся О. Мессиян и А. Жоливе. Китайская тематика у Русселя получит более европеизированное преломление в его изысканных по стилю, причудливых, ажурных по письму вокальных миниатюрах.

Нельзя не отметить особое отношение Русселя к античности. Как и для Равеля античный мир для Русселя светел и прекрасен, в нем царит гармония между человеком и природой, олицетворенной божествами. Плененный красотой юной Ариадны Вахс одаряет ее своей любовью и бессмертием. Хитроумный Гермес, украшая божественных быков Феба — Аполлона, спасается от наказания за свое преступление, отдав Аполлону за быков придуманную им лиру. Игрой на ней Аполлон сопровождает свое пение и учит танцам нимф и сатиров. Так музыка примиряет враждующих братьев и радует все живое на земле. Анакреонтические оды в переводе Леконт де Лилля занимают немаловажное место в вокальной лирике Русселя. Эта античность далека от кровавых преступлений, жестоких расправ божественного правосудия и трагических конфликтов между человеком и Роком, к которым тяготеют Мийо, Онеггер и Стравинский. Своеобразно решает Руссель и проблему музыкального языка в произведениях на античную тему. Он и не модернизирует свой язык, как Мийо, и не архаизирует, как Стравинский. Используя античные лады при построении мелодических линий, он сочетает эти мелодии с закономерностями традиционного музыкального языка и окружает радужным ореолом оркестровых тембров.

Но при всем значении театральных жанров главенствующее место в наследии Русселя занимают симфонии и камерно-инструментальные жанры, опирающиеся или воскрешающие классические традиции. С чистой инструментальной музыки начинается свой творческий путь Руссель и ею же его завершает.

Становление Русселя — композитора происходит в сжатые сроки, минуя свойственную большинству начинающих стадию ученического подражательства и неуверенных исканий. Руссель строг к себе и самокритичен, многие свои ранние сочинения он не выносит за пределы классной работы или учебной тренировки. Руссель сосредотачивает свое творческое внимание сначала на инструментальных формах. Соната в разных ее видах как высшая форма организации музыкального процесса привлекает Русселя на протяжении всех этапов его пути. Присущий ему рационально-логический склад мышления ищет и в музыке стройных и логичных форм развития музыкальных мыслей. Отсюда проникновение в любые его композиции полифонического начала, сочетающегося с мотивной работой. Но в Русселе сильна и другая сторона — контролируемая разумом, внешне сдержанная, но глубокая, порой затаенная эмоциональность, живая впечатлительность в общении с окружающим, острое восприятие красоты и целесообразности в таинственной жизни

природы, в великом и малом. Дух пантеизма реет в сочинениях Русселя, проявляясь в самых разнообразных формах. Именно на этой почве возникают у Русселя точки соприкосновения с Дебюсси в сфере образности и приемов ее воплощения (фактура, гармония как краска). Однако Руссель сохраняет примат за чисто музыкальной архитектурой, при которой главенствует конструктивный фактор,— мысль властвует над чувством,— зато яркость отпавшего впечатления подсказывает свежие детали музыкального языка, конкретизирующие образ.

Эти своеобразные черты, достаточно явственно проявившиеся уже в первых его сочинениях, присущи в дальнейшем всей музыке Русселя, предопределяя единство стиля, хотя в процессе эволюции будут приметно изменяться особенности музыкального языка, включаться новые жанры и новая для него тематика.

В 1901 году в Национальном музыкальном обществе был исполнен Квintет Русселя для струнных и валторны, а 5 апреля 1902 года исполнена его Соната для скрипки и фортепиано. Несмотря на благожелательные отзывы, автор остался ими недоволен и безжалостно их уничтожил. В каталоге его сочинений под оп. 1 фигурирует небольшая Сюита для фортепиано под названием «Часы текут» («Des heures passent», 1898), построенная по принципу контраста. Эпизоды «серьезные, беспечные, радостные, трагические» сменяют друг друга и завершаются «часами» на лоне природы (*champêtres*) в виде светлой, оживленной фуги. Оп. 2—Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1902), отмеченное сосредоточенностью мысли, цельностью замысла, мастерским владением масштабной формой, даже некоторой массивностью звучания, а также смелыми гармоническими находками, поразительными для столь неопытного еще композитора. Четыре стихотворения на тексты А. де Ренье (1903): «Отъезд», «Пожелание», «Сад под дождем», «Лирический мадригал» — свидетельствуют о разнообразном владении облегченной фортепианной фактурой, о тщательности просодии и тонком воссоздании образной стороны превосходных стихов Ренье<sup>1</sup>. Гармония образности и мысли, найденная в строгом соответствии им формы, осуществляется Русселем еще полнее в его сюите для фортепиано «Сельские впечатления» (1904—1906) в трех частях: «Танец на берегу», «Сентиментальная прогулка в лесу», «Возвращение с праздника». Четкость формы и жанровая определенность в них вуалируют и растворяют в себе скрытые в музыкальной ткани элементы образности, соответствующие названиям частей. А. Корто сравнивает значение этой сюиты с затуманенным колоритом полотен Коро.

---

<sup>1</sup> Отметим, что впервые эти романсы были исполнены 21 апреля 1906 г. Жанной Батори и Альфредом Корто, и в дальнейшем охотно исполнявшими новые сочинения Русселя.

Первый оркестровый опыт Русселя — симфоническая прелюдия «Воскресенье» по роману Л. Толстого (1903). Она была исполнена 17 мая 1904 года в концерте Национального музыкального общества под управлением А. Корто, неизменно проявлявшего живой интерес к творчеству Русселя. Непривычная терпкость музыкального языка, общий сумрачный колорит (прелюдия завершается хоралом на литургическую тему), а также неуравновешенность оркестровой звучности с заметной перегрузкой низкого регистра вызвали довольно суровую отповедь критики молодому композитору, ориентировавшемуся на симфонический стиль Франка. Руссель молча принял эту критику — оставил партитуру в рукописи и больше не возвращался к ней. Он принимается за оркестровые сочинения в ином ключе: «Летний вечер» (1904) и «Сбор винограда» (1905) по поэме Леконт де Лилля, также впервые исполненные А. Корто. «Летний вечер» восхитил поэтичностью настроения, прозрачностью оркестровки, пастельной мягкостью общего колорита. Этот «симфонический эскиз» явно свидетельствовал о благотворном влиянии Дебюсси. Партитура «Сбора винограда» после его исполнения, несмотря на благожелательные отзывы, была уничтожена Русселем. Он счел неудавшимися как форму, так и оркестровку своего сочинения. Затем Руссель берется за симфонию, которую называет «Поэма леса» (1904—1906). Формы классического цикла сочетаются в ней с обобщенными образами природы. Каждая часть имеет подзаголовок: I — «Лес зимой», II — «Весеннее обновление», III — «Летний вечер» (ранее существовал как самостоятельная пьеса), IV — «Фавн и дриады». Каждая часть соответствует одному из четырех времен года, а по формальным признакам решена как часть симфонического цикла. За довольно суровым по колориту, несколько жестким по контрастным тематическим сопряжениям сонатным Allegro следует легкокрылое Скерцо, мечтательное Andante и жизнерадостное Рондо с преобладанием подчеркнутой, почти плясовой ритмики. В конце Рондо краски мрачнеют, и замыкает финал симфонии начальная тема первой части — тема «зимы», напоминая о неизбежном круговороте времен и событий, управляющих жизнью природы. Эта тематическая реминисценция объединяет цикл. Части Симфонии сначала исполнялись в концертах отдельно как самостоятельные симфонические пьесы. Впервые «Поэма леса» была исполнена целиком в 1908 году в Общедоступных концертах в Брюсселе под управлением дирижера Сильвена Дюпюи и лишь 7 февраля 1909 года в Париже, в Концертах Ламурё, под управлением В. д'Энди. Авторитетные музыкальные критики Жан Марноль и Гастон Карро высоко оценили «Поэму леса» Русселя, увидя в ее авторе будущего выдающегося симфониста. Карро пишет в газете «Liberté» (9/II 1909 г.): «... в поколении композиторов, непосредственно следующих за П. Дюка и А. Маньяром, быть может, именно он [А. Руссель. —

Г. Ф.] подает самые большие надежды. Чем больше он творит, тем заметнее в г-не Альбере Русселе проявляется недюжинная индивидуальность: индивидуальность в том, о чем он говорит, и как он выражает свои мысли; индивидуальность его души и индивидуальное своеобразие стиля».

Почти одновременно с симфонией Руссель завершает Дивертисмент для фортепиано и квинтета духовых (флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны). В нем проявляется вторая сторона творческого лица Русселя. Дивертисмент одночастен, но отчетливо делится на пять эпизодов, контрастирующих друг с другом своими ритмами. Эта жизнерадостная, брызжущая энергией и здоровым юмором музыка, отличается блестящим, специфичным для каждого инструмента сжатым письмом, уравновешенностью ансамблевого звучания, рельефностью тематизма, четкостью линий. Все эти черты, явно противоположные эстетике импрессионизма, предвосхищают неоклассические тенденции послевоенного времени. Недаром кто-то из критиков увидел в сочинениях Русселя черты, родственные фовизму, заметив в его тяготении к формам чистой музыки, четкости мелодического рисунка и ясности структурных членений антиимпрессионистическую сущность даже при обращении к тематике, близкой импрессионизму. Примечательно, что не один Руссель тяготеет к подчинению импрессионистского круга образов формам чистой музыки. В это же время Равель пишет Сонатину (1905), Фл. Шмитт завершает свой монументальный Фортепианный квинтет (1905—1908), а несколько лет спустя сам Дебюсси отступит от сферы образности и музыкального пейзажа в сторону чистого инструментализма в своих фортепианных Этюдах и инструментальных сонатах.

После нескольких новых романсов на тексты А. де Ренья и двух «Китайских стихотворений» на тексты А.-П. Роше, в которых Руссель продолжает оттачивать свое все более блестящее и тонкое мастерство в своеобразном жанре шутиливой лирической миниатюры и изящной стилизации, он создает Первую сонату для скрипки и фортепиано (1908), богатую тематизмом, широко развернутую по форме, благодаря разнообразным приемам мотивного развития. За ней следует в том же году музыка к спектаклю «Продавец песка» по сказке Жоржа Жан-Обри (поставлена в Гавре 26 декабря 1909 г.).

1908 год знаменателен для Русселя не только творческими успехами, но и еще одним событием в личной жизни; женитьбе на Бланш Прейсаш, верной спутнице всего его дальнейшего существования, создавшей ему мирный, счастливый очаг.

В эти годы расширяются и определяются дружеские связи Русселя с кругом музыкантов, близких ему по эстетическим взглядам и творческим устремлениям. В их числе как недавние товарищи по Schola Cantorum (не забудем, что Руссель продолжает там преподавать и сохраняет неизменно взаимно ува-

жительные отношения с д'Энди), так и многие ученики Форе, имеющие иные творческие ориентиры. Они составляют ту группу «независимых», особая значительность которых акцентируется всеми французскими исследователями музыки этого периода.

Все больше сближаются и часто общаются друг с другом Равель, Фл. Шмитт, Руссель и Роже-Дюкасс, Кальвокоресси, Деодат де Северак и братья де Кастера, пианисты Бланш Сельва и Рикардо Виньес, поэты и литераторы Луи Лалуа, Ж. Жан-Обри, Рене Шалюп, любители музыки Гюдебски и Поль Пужо, дома которых гостеприимно открыты для встреч музыкантов. Примечательно, что при возникновении в 1909 году новой творческой ассоциации — Музыкального общества независимых — в результате обострившихся разногласий в Национальном музыкальном обществе, возглавляемом д'Энди, Руссель в числе немногих прямых учеников д'Энди вступил в организуемое Общество, доказав тем самым солидарность с ними. В комитет Общества независимых вошли: М. Равель, Луи Обер, Андре Капле, Роже-Дюкасс, Жан Юре, Ш. Кёклен, Фл. Шмитт, Эмиль Вюйермоз. Возглавить его согласился Г. Форе по единодушной просьбе всех его членов.

У французских музыкантов возникают тесные контакты с бельгийскими литераторами, художниками и музыкальными деятелями. Связующее звено между Парижем и Брюсселем — Октав Маус (1855—1919), восторженный меломан, любитель живописи и поэзии; с 1884 года он издает еженедельник «Art Moderne» и учреждает в 1884 году кружок «XX», состоящий главным образом из бельгийских художников-импрессионистов, а в 1894 году — общество «Свободная эстетика». Он ставит своей задачей популяризацию современного искусства, прежде всего музыки. О. Маус организует концерты и «Конференции», сочетающиеся с выставками. Эти собрания посещают поэт Верхарн и художник Ван Риссельберг, скрипач Изан и его квартет. Из Парижа приезжает Луи Лалуа, д'Энди, Форе, Дебюсси, Равель, Руссель и другие. Первое исполнение многих произведений Русселя, как ранее А. Шоссона и В. де Энди, состоялось именно в Брюсселе. В 20—30-е годы произведения молодых французских композиторов-нонконформистов Д. Мийо, Ж. Ибера, А. Онеггера и других, благодаря исключительному интересу к их исканиям нового поколения бельгийских деятелей искусства, также впервые прозвучали в Брюсселе. Значительную роль в этой действенной дружбе будет играть их друг и пропагандист новых веяний Поль Коллар и концертная организация «Pro Arte».

Осенью 1909 года Руссель осуществляет свою давнюю мечту — поездку в Индию. Еще будучи молодым офицером флота, он ознакомился с некоторыми прибрежными городами Индии, покорившей его своей природой, древним искусством, своеобразием быта и нравов. Теперь он совершает с женой тща-



тельно продуманное путешествие по древним городам в глубинах континента, и по возвращении во Францию привезенные из Индии впечатления порождают несколько примечательных для всей европейской музыки сочинений. Первое — симфонический триптих для солистов, хора и оркестра «Вызов видений» («Evo-cations») op. 15: «Боги во мраке пещеры», «Розовый город», «На берегу священной реки». Триптих создавался в 1910—1911 годы (впервые был исполнен 18 мая 1912 года в концерте Национального музыкального общества, дирижер Рене Батон), привлек всеобщее внимание своей необычностью и произвел сильнейшее впечатление как на слушателей, так и на критиков. Руссель запечатлел в триптихе особенно поразившие его воображение подземные храмы Эллары, красоты освещенных солнцем беломраморных дворцов в Джайпуре, уличную сцену торжественного въезда раджи и песнь приветствия солнцу молодого факира на берегу Ганга в Бенаресе.

Название триптиха чисто «дебюссистское» — воссоздание усилием памяти поразивших воображение картин реальности, но реальности для европейца необычной по своим краскам, звукам, во всему своему строю «далекой Индии чудес». Эти движущиеся в разном темпе, разном ритме, разном освещении картины воплощены в музыкальных фресках своей, не дебюссистской манерой письма, сочетающей четкость мелодических линий, энергичность ритмического импульса с тонкими и яркими эффектами оркестрового колорита. И если уж искать здесь каких-то аналогий с живописной манерой художников, то невольно вспоминаются ослепительно чистые по своим краскам, четкие по рисунку и жесткие в контрастах светотеней алжирские пейзажи Марке.

Первые два «Видения» чисто инструментальные. Третье начинается хором прощания с уходящим днем: «Солнце погружается в пучину моря. И вечерняя свежесть призывает птиц в их гнезда, скрытые под сенью деревьев». Затем баритон solo псалмодирует обращение ко мраку ночи; за ним следуют диалоги влюбленных, прославляющих ночь, и все завершается торжественным хоровым гимном солнцу — «оку дня, дарящему свет и тепло»<sup>1</sup>. Руссель сохраняет весь строй музыки общеевропейским, но включает в него то запомнившийся ему индийский звукоряд, то подлинную импровизацию молящегося странника, то непривычную экзотическую пластику ритмического оборота. Даже эти немногие черты воссоздания подлинно индийского начала воспринимались публикой и критикой самого различного толка как событие. Пьер Лало, Флоран Шмитт, Луи Шнейдер считают триптих одним из самых выдающихся сочинений своего времени. «Вызов видений» не потерял своей

---

<sup>1</sup> Тексты, написанные ритмизованной прозой, принадлежат М. Д. Кальвокоресси.

значительности еще и в 1929 году. После исполнения триптиха Луи Форестье в концерте Симфонического парижского оркестра, Андре Шеффнер называет его «одним из самых мощных произведений современной французской школы».

После исполнения «Вызова видений» Руссель занял прочное место рядом с такими ведущими современниками, как Равель, П. Дюка, Фл. Шмитт, Роже-Дюкасс. В нем видят выдающегося симфониста, от него ждут новых значительных свершений.

По возвращении из Индии, прежде чем приняться за триптих, Руссель завершает начатую до поездки Сюиту *fis-moll* для фортепиано в четырех частях, ор. 14 (1909—1910, Прелюдия, Бурре, Сицилиана, Рондо), в которой еще раз подтверждает свои преемственные связи с французским классицизмом. Сюита была впервые исполнена Бланш Сельвой 28 января 1911 года и привлекла внимание терпкостью гармонического языка, порожденной искусным использованием различных ладовых наклонений не только в последованиях, но и в контрапунктических «наложениях». Эта Сюита, как и жизнерадостная Сонатина для фортепиано ор. 16 (1912), в двух частях с элементами четырехчастности, обрамляют «Вызов видений» и представляют собой ступени к дальнейшим инструментальным и симфоническим завоеваниям 20-х годов.

Наиболее значительным сочинением после «Видений» является «Пиршество паука», музыка одноактного балета-пантомимы по сценарию Гильбера де Вуазена (октябрь—декабрь 1912 г.). Партитура балета была написана для Театра Искусств по заказу его директора Жака Руше, плодотворная театральная деятельность которого, как и значение Театра Искусств для музыкальной Франции того времени, заслуживают особого упоминания.

Возможности Театра Искусств были крайне ограничены; Руссель мог располагать оркестром всего лишь из 32 музыкантов. Это не помешало (а может быть, способствовало) тому, что Руссель создал необыкновенно образную, прозрачную по звучности, тонко разработанную по письму партитуру, свободно и точно воссоздающую все перипетии этой «энтомологической драмы» и вместе с тем отличающуюся редкой музыкальной цельностью.

Оркестровое вступление и заключение, построенные на одном материале, передают атмосферу летнего дня, а затем наступающих сумерек. В этом обрамлении разворачиваются события, решающие судьбу незаметных обитателей уголка запущенного сада. Обитатели эти получают в музыке групповые и индивидуализированные, удивительно точные и очень «танцевальные» характеристики, раскрывающиеся в действии: деловито копошатся муравьи, организованно, напористо маршируют когорты красно-черных «солдатиков», изящно кружится бабочка-однодневка, восхищая всех своей юной грацией, скользит в тени,

коварно расставляя свои клейкие сети, беспощадная паучиха<sup>1</sup>. В отчаянный бой с паучихой за спасение бабочки, запутавшейся в паутине, вступает сам едва не ставший жертвой паучихи богомол, играющий, по воле авторов балета, роль благородного рыцаря. Бабочка-эфемерида хотя и спасена, но умирает, отравленная паучихой, ее хоронят, завернув в лепесток розы, но злодейка торжествует не долго — ее пронзает своим мечом богомол. Так завершается этот акт отчаянной борьбы за существование между сильными и слабыми. Среди маленьких обитателей сада восстанавливается нарушенное равновесие; вечер приносит всем покой до наступления нового дня жизни, труда и борьбы. При всей конкретности происходящего на сцене аллегоричность сюжета очевидна, и можно лишь восхищаться той тактичностью, тем редким художественным чувством меры, с которым Руссель в своей музыке соразмеряет образное и эмоциональное начало в точном соответствии с масштабами участников этой подлинной драмы. Нужно обладать особой наблюдательностью, добрым сердцем и глубоким уважением ко всему живому на земле, чтобы найти должный тон в воссоздании этой драмы. Вместе с Русселем мы улыбаемся упорному трудолюбию муравьев, любимемся хрупким изяществом танца эфемериды (он сродни «Танцу сильфов» Берлиоза); мы растроганы ее беззащитностью перед натиском хищницы и ее преждевременной смертью и умиротворены наступившей вечерней тишиной, в которой замирают вздохи флейты, гаснет далекое эхо валторны, растворяются хрустальные капли арфы.

После широких, насыщенных яркой звуковой палитрой фресок «Видений» ювелирное письмо «Пиршества паука» особенно пленяет прозрачностью, мудрой экономией в распределении тембровых красок, отточенностью рисунка, ритмическим и фактурным разнообразием. И вместе с тем, при всей разработанности колорита, эта партитура основана не на технике красочно-гармонических «пятен» или колышащихся «фонов», а на плетении музыкальной ткани из четких нитей, рельеф которых тщательно взвешен в соответствии с их мелодической нагрузкой.

Премьера балета состоялась 3 апреля 1913 года и сопровождалась неожиданно большим успехом, чему немало содействовало удачное декоративное и хореографическое решение (декорации и костюмы М. Детомá, хореография Лео Стаатса)<sup>2</sup>. Вместо запланированных 8 спектаклей балет прошел до конца сезона 22 раза. Наибольший успех выпал на долю композитора. Созданная им по балетной партитуре симфоническая сюита завоевала широкую известность и по праву занимает почетное

---

<sup>1</sup> По-французски видовое определение «паук» — женского рода.

<sup>2</sup> 5 декабря 1922 г. спектакль был восстановлен в Opéra Comique, а 1 апреля 1940 г. перенесен на сцену Grand Opéra. Балет ставился также на многих сценах за пределами Франции. 19 мая 1940 г. поставлен заново с хореографией Альбера Авелина в декорациях и костюмах Лейрица.

место на всех концертных эстрадах мира рядом с «Фавном» Дебюсси, «Учеником чародея» Дюка, Вальсом Равеля.

«Вызов видений» и «Пиршество паука» завершают период творчества Русселя, который принято связывать с импрессионизмом (начало ему положено сюитой «Сельские впечатления»). Он отмечен полной свободой разностороннего мастерства и наибольшей близостью в тематике и стиле импрессионизму, проявляющемся, однако, у Русселя в органическом сплаве со строго логическим применением законов музыкальной архитектоники, определяющих автономию музыкального начала в спектакле.

К числу первых мероприятий Жака Руше на посту директора Grand Opéra относится заказ Русселю в 1913 году оперы на любой интересующий его сюжет. Руссель останавливает свой выбор на легенде о Падмавати, верной жене Ратан-сена, царя города Читора. Легенду он узнал во время осмотра развалин этого города в глубинах Индии. Для разработки либретто Руссель привлекает своего друга, ученого-ориенталиста и музыканта Луи Лалуа<sup>1</sup>. События легенды, относящиеся к XIII веку, изложены в двух хрониках: мусульманской XVI века, записанной Малик Мохаммедом, и индийской XVII века в изложении поэта Джатмала. В некогда цветущем городе Читоре царствовал мудрый и справедливый Ратан-сен. Его супруга Падмавати, названная так в честь божественного цветка — лотоса (Падма), прославилась своей красотой и добродетелью. Брамин, поднявший на нее нечистый взор, был с позором изгнан из города и нашел пристанище у султана Алаудина, вождя монголов, враждовавшего с Ратан-сеном. Брамин подстрекает султана к войне с Ратан-сеном, но военные действия затягиваются. Тогда вождь монголов и его советник решают захватить город хитростью. Алаудин предлагает перемирие и прибывает в город для переговоров, стянув свои войска к стенам города. С этого начинается действие оперы. Во дворце Ратан-сен принимает Алаудина с почестями — перед ним дефилируют воины, рабы и танцовщицы. Но Алаудин хотел бы увидеть царицу Падмавати — живое олицетворение божественного цветка. Молча появляется на миг Падмавати. Султан ослеплен ее красотой и откладывает завершение переговоров на завтра. После его ухода брамин сообщает Ратан-сену условия мира: царь должен в знак дружбы уступить султану свою супругу, в случае отказа город будет уничтожен монголами. Возмущенная толпа на площади убивает брамина. Царь собирает защитников города, готовясь к битве; Падмавати видит в убийстве брамина

---

<sup>1</sup> Лалуа, Луи (1874—1944) — доктор филологии Парижского университета (1904 г.); учился в Schola Cantorum (1899—1905). Вел курс истории музыки в Университете в 1906—1907 гг., с 1936 г. — в Парижской консерватории. Влиятельный критик, автор многих исследований: «Аристоксен Тарентский и музыка античности» (1904); «Рамо» (1908, 1919); «Дебюсси» (1909, 1944); «Китайская музыка» (1910); «Как слушать музыку» (1942) и др.

мрачное предзнаменование — боги не простят убийства, — она молит богов лишь об одном: умереть вместе с Ратан-сеном. Второе действие разыгрывается в подземном храме Шивы — последнем тайном убежище Падмавати и Ратан-сена. Город пал, Ратан-сен смертельно ранен. Алаудин согласен пощадить население, если до наступления утра к нему придет Падмавати. Царь умоляет супругу согласиться на жертву ради спасения оставшихся в живых. Но Падмавати предпочитает умереть вместе с Ратан-сеном. Простившись с супругом, она закалывает его тем же кинжалом, которым поразит себя, взойдя с телом царя на жертвенный костер. В торжественном и страшном похоронном ритуале жрецы вызывают к божествам смерти. Появляются четыре светлых и две черных дочери Шивы, божества смерти Кали и Дурга. Падмавати преодолела испытания и, пройдя вместе с Ратан-сеном через очищение огнем, достигнет вечного блаженства; светлые райские девы окружают костер. И когда Алаудин с воинами врывается в подземное святилище, он видит лишь догорающий во мраке костер.

Для музыкального воплощения поэтичной и страшной легенды о Падмавати авторы избрали забытый жанр национального французского театра — оперу-балет, прославленным автором которого был Рамо. Руссель не смущает условность этого жанра, в котором танец уравнивается в правах с пением и в равной мере служит средством развития действия. В интервью 1928 г. Руссель объясняет, почему он перестал верить в актуальность музыкальной драмы, по его мнению не отвечающей требованиям приоритета музыкального начала в сценическом сочинении: «В действительности, я разделяю мысль Равеля, что все условно в театре. А потому бесполезно стремиться к правдоподобию. Вот поэтоу я считаю уместным вернуться к некоторым формам театра, забытым или малоиспользованным, таким как опера-буффа, балет, опера-балет».

«Падмавати» — не психологическая драма, но, скорее, повествование, переведенное в сценическое действие, эмоциональная окраска которого осуществляется музыкой. Движение толпы, шествия, танцы воинов, девушек, жриц, траурный ритуал, пластика жрецов и аллегорические пляски божеств занимают больше места, чем личная драма, сведенная к кратким звеньям, мотивирующим смену и характер сцен. Балет, пантомима, оркестр, хор играют главенствующую роль. Именно музыка, в первую очередь, оркестровая, осуществляет единство в разворачивании действия на протяжении двух, резко контрастирующих по своей эмоциональной атмосфере, действий. Таким образом, цельность драматургии этого легендарного и для европейца экзотического повествования достигается непрерывно развивающимся потоком музыки. Не забудем, что к столь оригинальному решению драматического сюжета в области музыкального театра Руссель пришел в 1913 году, когда единственно

возможными казались музыкальная драма или традиционная опера. Партитура была вчерне закончена; война помешала ее реализации в спектакле.

Уже упоминалось о том участии, которое принял Руссель в защите родины. Но и на войне он думал о мире, возвращался в воспоминаниях к счастливому прошлому, размышлял о послевоенном будущем.

Он беспокоится и о судьбе «Падмавати», нужна ли будет тогда кому-нибудь эта старая повесть о верности и предательстве, о любви и смерти?.. «Все это станет „чем-то довоенным“, т. е. тем, что будет отделено от нашего сегодняшней стеной, настоящей стеной... Ведь нужно будет начать жить заново, с новым отношением к жизни, это не означает, что все происходившее до войны будет забыто, но все, что будет делаться после войны, станет другим. <...> Моя „Падмавати“ достаточно сильна, чтобы вынести испытание еще двух-трех лет ожидания (и каких лет!), прежде чем она встретится с публикой...» (письмо к жене от 9 апреля 1916 г.).

Руссель ошибся, «Падмавати» пришлось дожидаться этой встречи семь лет. Зато появление это 1 июня 1923 года было единодушно воспринято парижской прессой как подлинное событие<sup>1</sup>. Нельзя не отметить, что и десять лет спустя после ее создания «Падмавати» прозвучала как явление значительное и не потеряла своей новизны, новизны темы, жанра и средств воплощения. Сам факт обращения к жанру оперы-балета оказался очень актуальным в 20-е годы, когда все были заняты поисками новых принципов синтеза в музыкальном театре.

В «Падмавати» с несравненно большей последовательностью, чем в «Вызове видений», Руссель применил индийские лады и напевы, а также завораживающие своеобразием ритмы индийских бытовых и ритуальных танцев, контрастные смены которых усиливают впечатление. Например, пятидольная резко акцентированная пляска воинов в первом действии и сменяющий ее скольльзящий танец девушек; или сдвиги темпа и ритма в сочетании со светотенями оркестрового колорита в ритуальных танцах-заклинаниях второго действия, следующие друг за другом по ступеням восходящей динамики.

Руссель использует индийские лады и как звукоряд, из которого он свободно формирует мелодическую линию в сопровождении соответствующих составу лада гармонических вертикалей, и как основополагающие для данного лада «раги» — ритмомелодические формулы — из которых он сплетает арабски мелодических вариантов. Так свободно в индийском ладу построено песнопение брамина в первом действии, поющего восторженную хвалу красоте Падмавати, а молчаливое появление царицы сопровождается единственной подлинной фольклор-

---

<sup>1</sup> Декорации и костюмы художника Вальдо Барбея, режиссер Пьер Шеро.

ной мелодией девушки Читора — Накаманти, приветствующей свою повелительницу; погребальный плач (solo сопрано) во втором действии опирается на ритмомелодическую формулу индийской раги. Руссель широко использует в своей опере много-составные аккорды (ундецим-, терцдецимаккорды), из которых создает слои «аккордовой полифонии», аналогично Дебюсси, Равелю, Стравинскому. Многослойность фактуры приводит уже здесь к случаям полимодальных и политональных напластований, которые станут одной из характерных черт стилистики Русселя. (Импульсом к битональной «расшифровке» многосоставного аккорда могла послужить столь поразившая всех французов фанфара Петрушки у Стравинского.)

Концентрация этих необычных приемов в применении к необычному музыкальному материалу, богатая красками экзотика декоративного оформления, непривычная, сложная, но по-своему стройная архитектура музыкально-сценического решения оперы-балета поразили не только публику, но и критику. Однако мощная сила образности «Падмавати» побеждала все противодействия. При всех сложностях ее постановки она появлялась на сцене в 1925, 1927, 1931 году, завоевывая все большее число поклонников. В 1938 году Артур Оэрэ справедливо сетует на малую известность этой замечательной партитуры за пределами Франции: «Не только потому, что она вместе с „Антигоной“ Онеггера и „Христофором Колумбом“ Мийо относится к числу наиболее знаменательных творений нашего театра после войны, но, главное, еще и потому, что она обладает в самой высокой степени теми качествами, которые, по какой-то дурной традиции, не признают за французской музыкой: она отличается силой и глубиной»<sup>1</sup>.

Мы уделили особое внимание «Падмавати» потому, что она действительно представляет собой уникальное явление в европейском музыкальном театре XX века по жанровым особенностям, стилистике и прежде всего — по тематике и средствам ее решения. Обращений к экзотической сказке или вольному псевдо-ориентальному вымыслу в европейском театре и до, и после «Падмавати» было достаточно, но Руссель обратился к окруженному народной легендой историческому факту и попытался вместе с либреттистом Лалуа найти ему национально-своеобразное решение, прибегнув впервые в европейской музыке к ладам и напевам далекого Востока, великого в древних традициях своего искусства народа Индии. После Русселя никто на почве музыкального театра не продолжил этот новаторский опыт. Только в 40-е годы Мессиян и Жюливе занялись изучением индийских ладов и ритмов и преломлении их в европейской музыке, но не в театральных жанрах. Они придавали своим сочинениям обобщенный символично-архаический харак-

<sup>1</sup> Hoëré A. Albert Roussel. Paris. 1938, p. 59.



тёр, подчеркивая в них преимущественно ритуальное, колдовское начало и его завораживающее воздействие.

В творчестве Русселя «Падмавати» занимает особое место своеобразного связующего звена между двумя периодами. По теме и кругу образов «Падмавати» соприкасается с «Вызовом видений»; по композиторскому письму, разработанности полиладовых и политональных наложений предвосхищает следующий, третий, так называемый неоклассический, период, открывающийся симфонической пьесой «К весеннему празднику» (1920) и Второй симфонией В-dur (1919—1921), которые предвзвешены четырьмя романсами и несколькими малозначительными пьесами для фортепиано.

Последние полтора десятилетия жизни Русселя отличаются особой интенсивностью творчества и активной общественной деятельностью. Рядом с Равелем в 20-е годы Руссель — признанный вождь французской музыки. В 30-е годы, до последних дней жизни, музыкально-общественный авторитет Русселя неизменно растет. Он не только член творческих ассоциаций и обществ, но возглавляет в 30-е годы музыкальное движение за демократизацию национального искусства и его единение с народом. И в то же время он не только возглавляет французскую секцию Международного общества современной музыки, но вместе с А. Капле входит в международное жюри, отбирающее произведения для их исполнения на ежегодных фестивалях Общества. Можно лишь поражаться неисчерпаемой энергии этого далеко не молодого и не отличающегося крепким здоровьем человека. Самодисциплина, четкая организованность труда, любовь к людям и самозабвенная любовь к своему искусству помогают Русселю в его каждодневном служении делу музыки, ее прошлому и ее будущему. Твердый и бескомпромиссный в своих личных творческих позициях, он проявляет редкую терпимость, более того, умеет понять творческую индивидуальность любого композитора и помочь ее выявлению у молодого при одном условии — если он талантлив и честен. Вероятно, именно эта черта Русселя объясняет непрерывное его привлечение в различного рода жюри и конкурсные комиссии.

В творчестве этих лет преобладают произведения форм «чистой» музыки, а в сюжетных — античная тематика, явно вытеснившая экзотику (хотя в вокальной лирике наряду с анакреонтикой и античными идиллиями по-прежнему фигурирует китайская тема). Примечательно, что и в эти годы несколько не ослабевает склонность Русселя к юмору, шутке. Теперь объектом его юмора, порой не лишённого сатирической обличительности, оказываются мораль и нравы современников. Таковы «Ночной джаз» для голоса и фортепиано (1928) — здесь вокальная миниатюра трактуется как современная жанровая комическая сценка — и «Завещание тетушки Каролины», комическая опера

в трех действиях, либретто Нино (1932—1933)<sup>1</sup>, в которой забавный анекдот об ухищрениях трех племянниц, соревнующихся в выдумках для получения наследства, превращается в подлинную комедию нравов, воплощенную в блестящей остроумием партитуре, пронизанной реминисценциями современной бытовой музыки. Таким образом, в творчестве Русселя этих лет отчетливо проступают все характерные для неоклассических тенденций черты, опирающиеся на чисто французские традиции и реализованные средствами присущей Русселю стилистики, получившей в эти годы свою наиболее совершенную, отточенную форму.

К началу 20-х годов разностороннее композиторское письмо Русселя опирается на полностью сложившуюся у него своеобразную ладогармоническую систему, «секрет» которой первым постиг и раскрыл А. Оэре. Она является неким итогом давнего усвоения и использования Русселем многочисленных архаических, античных и экзотических ладов на равных правах с модальными наклонениями тональной системы, дополненных ладами, созданными самим Русселем. Принцип их создания логичен и прост. Руссель берет за основу семиступенный диатонический звукоряд, в котором сохраняет неизменным опорные точки I и V ступеней, и для каждого своего лада по-новому альтерирует все остальные ступени, получая таким образом новые разновидности. Эти ладовые разновидности определяют как построение мелодических линий, так и состав созвучий. Так например, на основе пентатонного лада, воссоздающего китайский колорит в «Оде молодому дворянину» (1907), в аккомпанементе фортепиано чередуются пустые кварты, квинты и большие секунды. В зависимости от темы, замысла и ее решения Руссель может использовать по преимуществу экзотические лады (в «Вызове видений» и особенно, в «Падмавати»); «Рождение лиры» построено на греческих ладах и т. д. В симфониях, концертах, сюитах, Симфониетте Руссель широко пользуется включением в «классическую» тональность различных ладовых наклонений, как давно существовавших, так и созданных им самим.

Сам Руссель так объясняет произошедшее в его музыке к концу войны изменение удельного веса образного и чисто конструктивного начала: «Эти четыре года для меня как для музыканта не прошли даром. Я употребил их на размышления о моем искусстве. Из этого вынужденного пересмотра пройденного мною пути я извлек много пользы. Как и многие, я был увлечен новыми методами музыкального мышления. Меня пленил импрессионизм; моя музыка, быть может, слишком сильно тяготела к внешней стороне явлений, к живописному началу,

<sup>1</sup> Эта комическая опера была впервые поставлена 14 ноября 1936 г. в Ольмютце на чешском языке, а затем в Opéra Comique 11 марта 1937 г. на французском и в Праге 18 апреля 1937 г. на немецком языке.

которое,—как я стал думать позднее,—лишало музыку какой-то части только ей присущей истины. С той поры я решил расширить гармоническое начало моего письма, я старался приблизиться к идее создания музыки, в которой замысел и его реализация коренились бы в ней самой».

Полифоническое начало, присущее композиторскому мастерству Русселя на всех ступенях его развития, особенно «густо» насыщает терпкими контрапунктами Вторую симфонию<sup>1</sup>, в которой многосоставная гармоническая вертикаль часто «расшифровывается» слоями битонально, а контрапункты и горизонтальные движения сопряженных линий би- и полимодальны<sup>2</sup>.

После «Вызова видений» и «Пиршества паука» (ведь о «Падмавати» никто еще не знал), Вторая симфония произвела неблагоприятное впечатление жесткостью, терпкостью языка как на традиционалистов, так и на сторонников импрессионистской образности и ласкающих слух гармоний, которые уже видели в Русселе потенциального «дебюссиста»<sup>3</sup>. И эти же, сконцентрированные в симфонии черты «неоклассического» новаторства письма разнообразием приемов и строгой логичностью их применения в насыщенной многослойной фактуре привлекли молодых композиторов, которые также тяготели к политональности, но исходили из несколько иных позиций. Они (особенно Мийо) искали максимально контрастных политональных наслоений в предельно обнаженной фактуре, в то время как Руссель стремился сочетать в своих контрапунктах такие лады (или тональности), у которых, при всей их контрастности, наличествовали бы легко различимые общие тоны, обеспечивающие их наглядную (на слух!) родственность, близость, взаимопроникновение и, наконец, разрешающее диссонантность гармоническое слияние в заключительных эпизодах. К тому же Руссель чаще применяет приемы полимодальных, а не политональных наслоений и тяготеет к бимодальности (или битональности), в то время как Мийо экспериментирует сопряжениями трех или даже четырех тональностей. И еще немаловажное отличие: трактовка тональности у молодых нарочито упрощена, лапидарна, в то время как мелодические линии, составляющие музыкальную ткань у Русселя, чрезвычайно текучи, гибки,

---

<sup>1</sup> Симфония B-dur была написана Русселем в 1919—1921 гг. и впервые исполнена 4 марта 1922 г. в Концертах Паделу под управлением дирижера Р. Батона. В 1923 г. ее исполнил С. Кусевицкий, а затем А. Вольф и В. Страппам.

<sup>2</sup> Примечательно, что предшествующая симфонии симфоническая пьеса «К весеннему празднику», гораздо более привычно-ясная по своему музыкальному языку, начинается изумившим всех диссонантным гармоническим комплексом, из которого, как из зерна, вырастают два битональных пласта — Cis-dur и B-dur.

<sup>3</sup> С этой точки зрения симптоматична статья Э. Вюйермоза от 6 марта 1922 г. в газете «Excelsior».

несмотря на частое включение широкой интервалики, беспрерывно модуляционно изменчивы, хотя отчетливо целенаправленны к кратковременным опорным точкам лада или тональности. Эта черта горизонталей Русселя ослабляет остроту возникающих по вертикали диссонансов, скользящих в непрерывной мутации горизонтальных движений.

Тематизм у Русселя, при всей причудливости рисунка мелодических линий, очень рельефен и легко запоминается благодаря упругой, динамичной ритмической организации, разнообразной и неожиданной в своих акцентах. Этой динамичности немало способствует прихотливая метрика с применением сложных и необычных размеров ( $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{7}{4}$  или асимметричной группировки  $\frac{10}{8} = \frac{6}{8} + \frac{4}{8}$  — финал Второй сонаты для скрипки с фортепиано). Темы Русселя, особенно в быстрых частях, полны энергии, пружинисты, активно наступательны. Они удивительно естественны в своих эластичных сжатиях и растяжениях. В медленных частях темы «текут» на большом дыхании, разворачиваясь гибко и непринужденно, охватывая своими почти каденционными арабесками широкий диапазон и при этом не теряя своего мелодического рельефа, не расплываясь в «фон» или «беспредметную» фигурацию, благодаря сохранению в своем движении важных для «лица» темы, ритмически четко оформленных «головных» или «вершинных» мотивов. Каждая тема, как и каждый голос или пучок соподчиненных голосов, обладают своим четко «заданным» ритмическим импульсом с тенденцией к развитию. Поэтому разработки, как и коды, у Русселя очень сжаты, лаконичны, целенаправлены, с частым использованием полифонических приемов стреттных проведений, завершающих движение последним, стремительным броском, «ударом», достигающим поставленной конечной цели. Особенно непреодолимо увлекательны у Русселя стремительно «катящиеся» вдогонку друг за другом мотивы в темах скерцо и финалов, захватывающие своим каким-то юношеским азартом или озорными переключками. В них композитор проявляет неистощимую изобретательность. И в то же время своеобразная природа этого музыкального «строительного материала» строго соразмеряется у Русселя с избранной структурой и общей архитектурной формы. В отборе тематизма и самоограничении его трансформаций Руссель проявляет глубокое знание классического наследия, специфики его форм и приемов развития. Есть что-то моцартовское во внутренней гармонии построения и полифонических приемах развития его симфоний.

Сонатно-симфонический цикл главенствует в его инструментальных сочинениях и даже определяет структуру монументального вокально-инструментального «Восьмидесятого псалма» (1927). Второе по значению место в инструментальных сочинениях Русселя занимает сюита с широким применением в ней

форм старинных танцев, но не в их «прямом» прикладном или образном виде, а в том опосредованном преломлении, которое присуще сюитам и партитам Баха или *Concerti grossi* Генделя. Вот что пишет Руссель о своей «Сюите в фа» для симфонического оркестра ор. 33 (1926), состоящей из Прелюдии, Сарабанды и Жиги, и ставшей сразу после исполнения одним из самых популярных его сочинений: «С точки зрения внешней формы композитор избрал для себя образцом классическое построение старинной сюиты, правда, несколько его омоложив. Произведение основано на очень простом тональном сопоставлении (фа мажор — для Прелюдии и Жиги, — параллельный ре минор — для Сарабанды). Впрочем, эти основные тональности предусматривают широкую возможность частных смен, как ладовых, так и тональных, внутри частей, ибо эта сюита по природе своей очень текуча в своем развитии. Тематический материал в ней состоит из коротких отрезков, различные звуковые комбинации которых и образуют развитие. А сами эти развивающиеся эпизоды цепляются друг за друга без остановки, составляя единую непрерывную музыкальную ткань. Такими приемами охотно пользовался Бах и некоторые его преемники. Все это, однако, ни в коей мере не противоречит отчетливо современному характеру тематизма, оркестровки и гармонических последований»<sup>1</sup>.

Итак, не архаика, а омоложение. Классические формы и приемы развития применяются к современному по характеру тематизму и решаются современным гармоническим языком в рамках тонального мышления, расширенного полиладовостью, — вот основные черты неоклассических тенденций Русселя. Эти же черты в обращении к старине можно найти и у других французских композиторов, современников Русселя, присоединившихся к нему на избранном им пути.

После Второй симфонии дальнейшая эволюция инструментально-симфонического стиля Русселя идет по линии шлифовки, уточнения, более разносторонних решений найденных и принятых им классических форм музыкального мышления. Третья симфония *g-moll* (1929—1930) и Четвертая симфония *A-dur* (1934) представляют собой новые вершины в трактовке, четырехчастного симфонического цикла. По-видимому, немаловажную роль в достигнутом «просветлении» и «очищении» стиля Третьей симфонии по сравнению со Второй сыграла работа Русселя на протяжении разделяющих симфонии лет над камерными ансамблями (Вторая соната для скрипки и фортепиано, 1924; Серенада для флейты, арфы, скрипки, альты и виолончели,

---

<sup>1</sup> Впервые сюита была исполнена С. Кусевицким в концертах Бостонского симфонического оркестра 21 января 1927 г., а затем в Париже Альбером Вольфом в Концертах Ламурё 24 ноября 1928 г. А. Руссель дал анализ своей сюиты в «*Guide de Concert*» 23 ноября 1928 г. накануне ее исполнения.

1925), а также над «Сюитой в фа» для оркестра, 1926; Концертом для малого оркестра, 1926—1927; Концертом для фортепиано с оркестром, 1927 и маленькой сюитой для оркестра.

Третья Симфония поражает кипением в ней жизнеутверждающих сил, динамизмом и рельефностью тематизма и вместе с тем строгой уравновешенностью и сжатостью композиции<sup>1</sup>.

В симфонии главенствуют свет и ясность. Четыре части, контрастные по характеру, пронизаны единой мыслью, выраженной в сквозной теме-motto, которая объединяет весь цикл. Каждая часть симфонии имеет свой единый эмоциональный строй, несмотря на наличие в ней соподчиненных контрастов. Первая часть *Allegro vivo* начинается прямо с энергично и напористо «шагающей» главной партии; в разных ракурсах, в контрапунктирующих голосах выявляет она свою активность, заложенную в присущем ей ритмическом импульсе. Побочная партия, в более замедленном движении, певуче-пасторальна; ее формулируют деревянные духовые инструменты (первоначально флейта) в пронизанной подголосками фактуре. Экспозицию завершает появление новой темы, крайне лапидарной (из пяти звуков), но насыщенной большим динамическим зарядом, который сообщают ей как размашистый рисунок ее интервалики, так и ритмическая ее формулировка. Это и есть сквозная тема, составляющие которой равно порождены элементами как главной, так и побочной партий. Краткая, но активная разработка, в основном на мотивах главной, подводит к зеркальной репризе, завершающейся главной партией.

Вторая часть, *Adagio*,—полно сдержанного лиризма и заглаженной нежности. В его трехчастном построении средний эпизод представляет собой фугу, построенную на оживленной теме, в равномерном движении которой проступают как опорные точки звуки темы-motto. С разворачиванием фуги напряжение в ней нарастает благодаря «сгущению» звучности путем последовательного «нисхождения» темы из верхнего регистра по этажам разных групп оркестра. Так, в изложении медных духовых тема звучит почти угрожающе. Развитие фуги приводит к синтезирующей репризе. В голоса фуги включается в виде контрапункта пласт начальной песенно-лирической темы, получающей более драматичную окраску. С развитием этих двух пластов драматизм нарастает. Но постепенно тема фуги, исчерпав свои возможности, отступает на задний план, а лирическая тема выливается в сольную каденцию первой скрипки, истаявающую в просветленной выси флажолетов. *Adagio* завершается умиротворенно.

---

<sup>1</sup> Третья симфония написана к 50-летию Бостонского симфонического оркестра, посвящена его дирижеру Сергею Кусевицкому и впервые исполнена им 17 октября 1930 г. в Бостоне.

Третья часть — оживленное скерцо, строящееся на ритме и типических оборотах быстрого вальса, то плавно кружащихся, то по балетному стаккатных. Несмотря на многочисленность мотивов характер скерцо однороден; разнообразие придают ему смены капризной ритмики, дробность мотивов и приемы полифонизированных перекличек этих мотивов в разных голосах оркестра.

Четвертая часть — финал в традиционной форме трехтемного рондо со стремительно развивающимся движением. Тема рефрена неудержимо несется вперед упругими скачками, разворачиваясь, как пружина, от первоначального энергичного импульса. Первый и третий эпизоды рондо маршевые. Праздничная, веселая «быстрая маршевость» часто встречается в музыке Русселя. Эта черта сближает его с Бизе и Шабрие, хотя жанровое начало у Русселя более опосредовано, лишено прямых бытовых прообразов. Перед средним эпизодом движение рефрена, имеющего здесь разработочный характер, тормозится и подводит к solo скрипки, которое звучит как лирические арабески на тему-motto. Это solo родственно заключительной каденции второй части — *Adagio*, возвращая нас в его интимно-лирическую атмосферу. И снова «выкатывается» стремительный рефрен, за которым следует новый эпизод — явно буффонный марш, сметаемый рефреном, завершающимся *stretto*. Это кода, в которой темы мелькают, торопя и «сбивая» друг друга, и приводят к теме-motto, звучащей *fortissimo* у скрипок в унисон, троекратно с включением всего оркестра. Схема рондо финала Третьей симфонии такова: А—В (марш) — А<sub>1</sub>—В<sub>1</sub>—А — разработочный эпизод — С (solo скрипки — каденция) — А — эпизод пиано-ход (полифонизированный) — В<sub>2</sub> — марш-буффонада — кода (А — стретта с вкраплениями всех мотивов А и В, завершающаяся трехкратным motto из I части). Именно в финале становится ясным родство между разнохарактерными темами всех частей симфонии благодаря скрытой в них связи с темой-motto.

Не менее стройно и логично построение Четвертой симфонии, которое зиждется, однако, на иных конструктивных принципах. В ней первоисточником является тематизм медленного вступления, зерна и трансформации которого порождают темы всех четырех частей цикла. Конструктивную и смысловую роль играют также и реминисценции вступления. Созданию Четвертой симфонии непосредственно предшествует Симфониетта для струнного оркестра в трех частях, написанная за три недели (12 июля — 6 августа 1934 г.). Симфониетта восхищает цельностью и классической стройностью формы, простотой, легкостью и изяществом письма, сочетанием лиризма и остроумия: жизнерадостное *Allegro motto* сменяет короткое, мечтательное, подернутое дымкой грусти *Andante*, за ним без перерыва следует финал *Allegro con spirito* в форме рондо, рефрен которого

рождается из мотива *Andante*, приобретающего новое освещение в атмосфере веселого финала. С большим искусством Руссель находит разнообразные тембровые краски в однородной звучности струнного оркестра благодаря изобретательным сопоставлениям регистров и контрастам групп. Симфониетта предназначена для женского струнного оркестра, возглавлявшегося Жанной Эвар, коим она и была впервые исполнена 19 октября 1934 года в зале Гаво. Во всех этих сочинениях при всей их яркой чисто музыкальной образности и эмоциональных контрастах полностью отсутствует даже намек на программность.

Общепризнано главенствующее значение в творчестве Русселя этих лет симфонических и инструментальных сочинений, однако, немаловажную роль не только в творчестве самого композитора, но и в общем процессе развития французской музыки между двумя войнами сыграли также его музыкально-сценические произведения. Примечательно, что после Второй симфонии именно в вокальных и сценических сочинениях, раньше, чем в инструментальных, сказались присущие Русселю неоклассические черты, проявившиеся не только в разных вариантах решения классических структур, но в тематике, текстах, а также в расширенном применении ладового начала при общем прояснении и прозрачности музыкального письма.

Как уже упоминалось выше, подлинным событием оказалась запоздавшая премьера в 1923 году оперы-балета «Падмавати», несмотря на то, что по тематике она несравненно более связана с предвоенным этапом развития французской музыки, когда немало композиторов проявляло интерес к ориентализму<sup>1</sup>. Зато вполне созвучными идеям уже сложившегося в 20-е годы во французской литературе неоклассицизма были новые сочинения Русселя этих лет на античную тему. Первым интересным опытом в этом плане, своеобразным по жанровому решению, явилось «Рождение лиры» — лирическая сказка в одном действии, либретто Теодора Рейнаша по Софоклу, создававшаяся в 1922—1924 годах и увидевшая свет ramпы 1 июля 1925 года в Grand Opéra (хореография Брониславы Нижинской, художники Легель и Брианшон, дирижер Ф. Гобер). Жанр этого произведения трудно определим. При его создании авторы текста и музыки стремились максимально приблизиться к античному театру, сочетая пение, речь, танец и поручив хору роль комментатора сценического действия. Музыка должна была объединять и цементировать все эти разнородные элементы, являясь также главным выразителем происходящего на сцене. На первый взгляд, казалось бы, такой тип спектакля сродни комиче-

---

<sup>1</sup> Хореографическая поэма «Пери» Поля Дюка (1912); «Голубой бог» Рейнальдо Ана (1912); опера «Маруф» Анри Рабо (1914); симфоническая поэма «Гарем вице-короля» Ролаз-Манюэля (1913—1918); «Индийские поэмы» Мориса Деляжа (1913), «Арабские поэмы» Луи Обера (1917) для голоса в сопровождении инструментального ансамбля и т. д.



ской опере, но весь строй его, исходя из содержания и литературного прообраза, требовал особого решения, которое всецело определялось стилистикой музыки. Наиболее уязвимым оказалось либретто Рейнаша, его построение и текст. Рейнаш — выдающийся ученый-эллинист — был неопытным драматургом и слабым поэтом. Наивное построение действия тормозилось и отягчалось многословным и тяжеловесным по лексике и структуре текстом. Музыка, по всеобщему признанию, удалась. Руссело, сумевшему найти для нее особый буколический строй, повсюду образный, чуть ироничный в воплощениях «чудесного», порой поэтически-возвышенный и даже величавый, овеянный духом пантеизма и таинственности в эпизодах проявления предначертаний богов Олимпа. Не злоупотребляя античными ладами, Руссель, однако, искусно окрашивает ими саму формулировку тематизма и прозрачную ткань музыки. Например, длинная, размеренная, строго диатоничная мелодическая линия начала Прелюдии, порученная унисону струнных, или гиподорийский лад Танца нимф в непривычной метрической формуле. Звучание лиры передает арфа; солирующие деревянные духовые воссоздают атмосферу античной пасторали или характеризуют отдельных действующих лиц (например, фагот «рисует» неуклюжесть движений Силена, флейта и гобой — гибкую, змеистую пластику нимф). Прихотливостью и разнообразием акцентов отличается ритмика танцевальных эпизодов, особенно в финале. Красиво и уравновешенно звучат хоры.

Лирическая сказка выдержала подряд восемь спектаклей, проходивших с неизменным успехом, и получила похвальные отзывы прессы. Так, влиятельный критик и авторитетный ученый Анри Малерб пишет, что в партитуре «Рождения лиры» он узнает «мощную хватку выдающегося создателя „Падмавати“ и „Видений“», а в финале ощущает «некто от величия и чистоты Рамо»<sup>1</sup>.

Нельзя не отметить, что Руссель дает свое прочтение античной темы до «Эдипа» Стравинского (1927) и «Антигоны» Онеггера (1924—1927); постановка его «Рождения лиры» опережает запоздалое появление в 1926 году на сцене Grand Opéra трагического «Орфея» Роже-Дюкасса, в котором так своеобразно сочетались хореографическое и ораториальное начала. «Рождение лиры» Русселя — гимн волшебной силе музыки, дарующей мир и радость. Таким образом, Руссель один из первых в 20-е годы возвращает во французский музыкаль-

---

<sup>1</sup> Справедливость требует отметить, что 22 декабря 1922 г. в театре Opéra Comique был поставлен «Полифем» Жана Кра — музыкальная драма по идиллии Феокрита в изложении А. Самэна. В ней конфликт разрешался счастливо (в противовес драматической развязке «Аиды и Галатеи» Генделя). Тонкая и красочная партитура Ж. Кра, насыщенная красивой, благородной чувственностью и пантеизмом, по вине драматургической вялости либретто и неудачной постановки осталась незамеченной.

ный театр античную тематику светлой и улыбочливой буколичкой, близкой по тону «Дафнису и Хлое» Равеля<sup>1</sup>. Эта близость эстетических позиций Равеля и Русселя в рецепции античности как сокровищницы прекрасного, питаемого гармонией человека и природы, найдет себе еще одно подтверждение в балете Русселя «Вакх и Ариадна».

Создание партитуры «Вакха и Ариадны» отделяют от «Рождения лиры» несколько лет многообразной творческой деятельности Русселя. Среди инструментальных, хоровых и вокальных сочинений Руссель найдет место для античной темы, воплощенной в малых формах. Так, в октябре 1923 года появляется «Мадригал Музам» для трех женских голосов без сопровождения на текст Жентили Бернара, а в 1926 году создаются «Шесть анакреонтических од» (в переводе Леконт де Лилля) для голоса и фортепиано. Если в «Мадригале» Руссель воспеваает искусства, воскрешая музыкально-поэтическую форму эпохи Ренессанса, то в «Анакреонтических одах» он поет славу жизни в разных ее проявлениях, стремясь найти разные формы сближения античного строя стихов де Лилля с распевочной вокальной интонацией, рожденной этими стихами. После «Вакха и Ариадны», в октябре 1931 года, Руссель пишет еще Две идиллии для голоса с фортепиано: «Кериоклепта» (стихи Феокрита) и «Пан любил нимфу Эхо» (стихи Мосха). И последним обращением Русселя к образам античности весной 1935 года будет балет с хорами «Эней».

Но вернемся к балету «Вакх и Ариадна», партитура которого относится к числу наиболее ярких и совершенных образцов симфонического стиля позднего Русселя, ни в чем не уступая его двум прославленным последним симфониям. Партитура двухактного балета была написана с июня по декабрь 1930 года по сценарию, разработанному Абе́лем Эрманом<sup>2</sup>. Премьера балета состоялась 22 мая 1931 года в хореографическом решении С. Лифара, создавшего также необыкновенно впечатляющий образ Вакха; его партнерами были О. Спесивцева — Ариадна и Перетти — Тезей. Декорации, в условной манере, принадлежали Кирико, дирижировал с блеском Ф. Гобер. Содержание балета следующее. После победы над Минотавром Тезей сумел выбраться из лабиринта благодаря спасительной путеводной нити, дарованной ему Ариадной, дочерью царя Ми-

---

<sup>1</sup> Фельетон в «Temps», 8/VII 1925 г.

<sup>2</sup> Эрман, Абель (1862—1950) — французский романист и драматург. Острый наблюдатель нравов современного ему буржуазного общества, мастер построения интриги и диалога. Сложился как писатель под воздействием натурализма, позднее тяготел к углубленному анализу психологии своих героев. Завоевал известность многочисленными пьесами и был избран в Академию изящных искусств в 1927 г. Запятнал себя сотрудничеством с фашистскими оккупантами, провозглашая идеи коллаборационизма, за что был судим в 1945 г. и приговорен к пожизненному заключению. Помилован в 1948 г.

носа, пославшего его на борьбу с Минотавром. Тезей увозит Ариадну на корабле вместе со спасенными им от Минотавра девушками и юношами. Они прибывают на остров Наксос, где празднуют свое освобождение. К их празднеству присоединяется таинственный незнакомец, пугающий всех магической силой своих плясок,— это Вакх. Восхищенный красотой Ариадны, он погружает ее в волшебный сон, а затем изгоняет Тезея и его спутников с острова, над которым он властвует. Ариадна в сновиденье покорена танцем-признанием Вакха, исчезающего с наступлением утра. Ариадна просыпается на пустынном берегу одна, покинутая всеми. В отчаянии она поднимается на прибрежную скалу, чтобы броситься в кипящие волны моря, появившийся Вакх успевает удержать ее на краю гибели. Бог предлагает свою любовь Ариадне и венчает свою избранницу звездным венцом, дарующим ей бессмертие. Их поцелуй рождает чудо: пустынный остров, как по волшебству, заполняется лесными существами из свиты Вакха. Дриады и фавны, менады и сатиры окружают Ариадну и Вакха в ликующей пляске.

Нетрудно заметить, что идейная и музыкальная концепция «Вакха и Ариадны» Русселя имеет немало точек соприкосновения с «Дафнисом и Хлоей» Равеля (1908—1911) несмотря на двадцать лет, разделяющие их создание. Соприкосновения эти можно заметить не только в обращении к античности, но в характере избранной темы (идилличность мифа со «счастливым концом») и близком тоне ее прочтения. Обе концепции глубоко оптимистичны; в обеих прославляется торжество любви, властвующей над людьми и богами. Оба художника удивительно единодушно видят мудрость и красоту мифа в идее гармонии человека и природы. В обеих партитурах большое место отводится картинам природы, таинственной жизни ночи и светлостному ликованию дня. Да и сами герои или вскормлены природой, или олицетворяют ее стихийные силы. Пожалуй, в партитуре Равеля пантеистическое начало выражено шире, глубже и в то же время детализированнее и конкретнее,— достаточно вспомнить ночную сцену у алтаря нимф, грозную тему Пана в пещере пиратов или симфонию пробуждающегося дня в начале третьей картины. У Равеля природа в разных ее проявлениях — главная героиня, незримая, но слышимая, ее темы пронизывают партитуру и порождают темы главных героев — Дафниса и Хлои и их чувств. Музыкальный пейзаж у Русселя скорее играет роль многоцветного фона, атмосферы действия, а его красочная палитра сгущеннее и однороднее. Зато главный герой — лесное божество Вакх — наделен в музыке подлинно стихийной силой. Пожалуй, во всей французской балетной музыке (да и не только французской!) не найти более яркого выражения героического мужского начала, чем в музыкальной характеристике Вакха. Она сконцентрирована в ликующих, властных руладах трубы (его лейтмотив), буквально излучаю-

щих энергию, и упругих ритмах его буйной пляски. Нет ничего удивительного, что музыка Вакха породила в фантазии Лифара — постановщика и танцора — столь неотразимое, покорившее современников, зрителей и критиков, хореографическое воплощение, заслонившее Ариадну, музыкальный образ которой соткан из мягких, «акварельных» звучаний. В партитуре Русселя нежная прелесть пасторальных мелодий Ариадны оттеняется и оттеняет взрывчатый динамизм музыки Вакха, но, судя по отзывам современников, все обаяние Ариадны — Спесивцевой не могло преодолеть ограниченность танцевального решения ее образа в соответствии с драматургическим замыслом Лифара, согласно которому в балете безраздельно царил Вакх. Даже третий герой мифа — Тезей — получает лишь косвенную характеристику, сведенную к участию в эпизоде.

Массовые сцены в балете Русселя занимают не менее значительное место, чем у Равеля, но участники этих сцен мало дифференцированы, в танцах преобладают общие формы движения, хотя для свиты Вакха — козлоногих фавнов и грациозных нимф — Руссель нашел причудливые ритмы и оригинальные мелодические арабески. Заключительная сцена плясок вокруг Вакха и Ариадны звучит достаточно эффектной финальной кодой, захватывающей водоворотом нарастающих звучностей, но она не достигает уникального по решению динамического размаха Вакханалии в «Дафнисе и Хлое», хотя и приближается к нему.

В отличие от построения партитуры Равеля, которую сам автор определяет как «хореографическую симфонию», тем самым подчеркивая в ней главенство чисто музыкальных закономерностей, Руссель музыку своего балета в целом строит в полном согласии и подчинении сюжетному развитию сценария, что не мешает ему, однако внутри этого целого, в смене непрерывно разворачивающихся сцен применить приемы чисто симфонического развития музыкального материала; это и позволило ему разделить балет на две симфонические сюиты, часто исполняемые в концертах. Руссель так разъясняет свой творческий замысел: «Властвующая безраздельно в концерте, музыка в опере, а тем более в балете, не может игнорировать условия драмы или хореографии, которые она призвана „иллюстрировать“. То бесконечное разнообразие средств, те неисчерпаемые возможности выразительности, которые музыка предоставляет композитору, позволяют ему, без всякого для нее ущерба, уступить ведущее место хореографическому искусству, которое... всячески стремится приблизиться к музыке, чтобы заимствовать у нее присущую ей одухотворенность»<sup>1</sup>. Итак, роль музыки в балете не исчерпывается звучащей иллюстрацией сценического действия, она прежде всего выражение «духа живого»

<sup>1</sup> «Le Mois», X. 1931. Цит. по.: *Hoérée A. Albert Roussel*, p. 94.

сценической ситуации, раскрытие идейно-эмоционального подтекста зримого образа, его внутреннего смысла, и она же определяет одухотворенность этого образа, хотя музыка и может поступиться своей свободой, подчинившись сюжетно-сценарному плану. Но далеко не всегда композитор «уступает» этому плану; достаточно часто план этот подчиняется композитору или полностью согласуется с ним. В этом отношении интересным музыкально-драматургическим решением отличается последний балет Русселя «Эней».

В то время как в симфонических и камерно-инструментальных жанрах Руссель неуклонно следует классическим закономерностям музыкальной архитектоники, в сценических произведениях поражают гибкость и разнообразие его музыкально-драматургических решений. Так, в «балете с пением» «Эней» он создает еще один вид музыкально-сценического жанра, опирающийся на новый тип синтеза. Сценарий «Энея», разработанный в согласии с композитором, принадлежит Жозефу Веттерлингу, опиравшемуся на VI книгу «Энеиды» Вергилия. Сценарий строится на свободной символично-аллегорической трактовке сюжета, без соблюдения последовательного развития фабулы источника. Энею «видятся» предсказанные ему Сибиллой события ждущей его судьбы, линию поведения в которых он «волен» выбирать. Это дает возможность «сжать» ход событий в эпизоды, которые решаются на сцене «наплывами» и обобщенно, порой аллегорично; образную конкретность этим аллегориям должно придать хореографическое решение, а пояснения и суждение об этих событиях поручены, как в античной трагедии, хору. Центральное место среди всех этих сцен занимает эпизод с Дидоной. Эней должен найти в себе силы преодолеть многие препятствия на пути к выполнению доверенной ему судьбой великой миссии. И один из самых труднопреодолимых соблазнов — «высокое и огненное счастье», которым одаряет его прекрасная царица. Эней покидает Дидону, внемля голосу, призывающему его к выполнению гражданского долга, — заложить основы нового государства на Итальянской земле, из которого вырастет в будущем Рим. Преодолевая соблазны воспоминаний и мучительное предназначение судьбы, и хор прославляет его мужественное служение будущему. Так рождается новая синтетическая форма спектакля, в которой сочетаются черты балета-пантомимы, — главенствующие, — с чертами античной трагедии и оратории. Опасности чрезмерной отвлеченности сценария и его фрагментарность Руссель сумел преодолеть музыкальным решением, построенным на динамике контрастов и целостности формы, объединенной тематизмом. Медленную торжественную и мрачную Интродукцию (в пещере Сибиллы) сменяет Allegro, состоящее из разнохарактерных эпизодов (фантастическое скерцо игры теней и коварных «соблазнов»); за ним следует большое Adagio

встречи с Дидоной, взволнованность которого приобретает к концу трагический оттенок. Новое драматическое Allegro (борьба с воспоминаниями, сомнениями, угрызениями совести), постепенно расширяясь, завершается торжественным хором — гимном, прославляющим Энея. Таким образом, чисто музыкальная структура отмечена стройностью и внутренним равновесием в сочетании с динамической устремленностью к финальному хору. Исследователи утверждают, что величавый дух поэмы Вергилия был достигнут именно в музыке Русселя.

Музыкальный язык произведения несколько графичен, но мелодически рельефен; он лишен черт живописной красочности «Вакха», но вместе с тем не тяготеет к архаике или стилизации. Руссель широко применяет полифонические приемы письма как в симфонических эпизодах, так и, особенно, в хоре. Величественно звучит финальный хор, полифония которого многослойна, сложна по письму и в то же время ясна по звучности<sup>1</sup>.

Так в балетное «действие», по прсимушеству красочное и развлекательное, Руссель привносит возвышенные идеи гражданственности, до того, скорее, свойственные ораториально-кантатному жанру, и решает их не дидактически, а в сочетании с живыми эмоциями и борьбой страстей в драматических коллизиях. Парадоксально, что одноактный и скорее камерный по сценическому решению балет благодаря музыкальному решению приобретает черты монументальности. Нельзя не оценить перспективной значительности подобного решения и можно лишь пожалеть, что современники и молодые композиторы не задумались над плодотворностью этого опыта.

После «Энея» Руссель возвращается к сочинению инструментальной и симфонической музыки. Последним крупным симфоническим созданием Русселя явилась «Фламандская рапсодия» (написана в апреле — июне 1936 г.), в которой он отдал дань народной музыке своей родной земли. Туркуэн, где родился Руссель, находится во французской области Фландрии, большая часть которой вошла в состав территории Бельгии. Руссель часто подчеркивал свое фламандское происхождение, отмечая присущие его характеру фламандские черты: он знал и любил народные песни Фландрии, ее искусство и литературу, отразившие трагические страницы ее истории. Однажды он так отзывался о прославленном романе Ш. де Костера: «Эта великолепная Легенда об Уленшпигеле заставляет сильнее биться

---

<sup>1</sup> «Эней» был исполнен впервые в 1935 г. в Брюсселе на сцене Дворца Искусств, для которого и предназначался, под управлением немецкого дирижера Германа Шерхена, в декорациях и костюмах Щербатовой, в хореографическом решении Леонида Когуровского, создателя великолепного образа Энея; первой исполнительницей партии Дидоны была Чернова. Большой успех и международный резонанс спектакля вызвал постановку «Энея» в том же году в театре La Scala в Милане. В 1938 г. «Эней» был поставлен в Grand Oréga с хореографией Лифара.

наши фламандские сердца». Рапсодия, им созданная, насыщена подлинно народными фламандскими темами, которые Руссель заимствовал из сборника бельгийского музыковеда-фольклориста Эрнеста Классона (1870—1950) — «Народные песни бельгийских провинций» (1905, 1913, 1920). Многие из этих песен Руссель знал с детства. Композитор использует народные песни очень свободно, бережно сохраняя, однако, присущий каждой песне характер, но придавая ей разнообразное освещение. Рапсодия начинается торжественной декламацией песни «Осада Берг-оп-Зома» инструментами с низкими, глухими тембрами (бас-кларнет, фагот, контрфагот, валторны и туба). К ним постепенно присоединяются остальные инструменты, просветляя и усиливая звучание песни. Затем последовательно включаются «Боевая песня гёзов» — в более оживленном темпе, Колыбельная, образующая лирический эпизод, а за ней — буйная, задорная плясовая песня «Карелтье» (Kareltje). Таким образом, чередование контрастных эпизодов и преимущественно вариационные приемы развития тем в них соответствуют традиционной форме рапсодии. По сравнению с другими сочинениями Русселя музыкальное построение Рапсодии очень просто, но солирующие тембры, избираемые для каждой темы, неожиданные контрасты, смены фактуры и регистров, варьирующие повторения тем, осторожные включения подголосков и полифонических наслоений, обогащающих темы, точно рассчитанные динамические нарастания придают музыке увлекательное разнообразие и к концу — яркие краски народного праздника<sup>1</sup>. «Фламандская рапсодия» — в подлинном и самом лучшем смысле этого слова народная, доступная музыка, которой большой и умный композитор захотел приблизиться к широкому слушателю. Она — одно из полноценных художественных воплощений идеи демократизации музыкального искусства, которой руководствовались лучшие музыканты Франции этих лет. Не забудем, что непосредственно перед созданием своей Рапсодии Руссель возглавил организацию Народной музыкальной федерации Франции, ставившую своей задачей сближение искусства с массовым слушателем.

Летом 1936 года Руссель написал Концертино для виолончели с оркестром в трех частях, классического склада, богатое разнообразным мелодизмом, с певучими кантиленами солирующей виолончели (особенно во второй части — *Adagio*) и эффектной развернутой каденцией в задорном финале. В Концертино солист всюду сохраняет ведущее положение в ансамбле с оркестром, партия которого трактована облегченно (состав оркестра парный, без тромбонов и тубы). Концертино было впер-

---

<sup>1</sup> «Фламандская рапсодия» была впервые исполнена в Брюсселе венским дирижером Эрихом Клайбером 12 декабря 1936 г. и в Париже Шарлем Мюншем 21 января 1937 г.

вые исполнено 6 января 1937 года Пьером Фурнье в Концертах Пуле-Сюана в Париже, дирижировал Робер Сюан.

Напряженный и разносторонний творческий труд Русселя в 30-е годы сочетается с возрастающим грузом общественных обязанностей, которые Руссель выполняет со свойственными ему инициативностью, самоотверженностью, добросовестностью, а порой, при получении очередных почетных, но хлопотных постов,— и не без юмора. 1937 год оказался особенно насыщенным ответственными поручениями, которые Руссель выполняет, несмотря на ухудшение здоровья. Активное участие в деятельности Народной музыкальной федерации, беспокойные обязанности руководства музыкальным сектором на Международной выставке дополняются возглавлением и организацией в Париже очередного фестиваля Международного общества современной музыки, что окончательно истощает его силы. Но во время короткого летнего отдыха в своем любимом загородном доме в деревне Вастериваль в Нормандии он еще заканчивает Струнное трио, которое обещал представить на очередной Фестиваль современной музыки в Базеле. В июле он возвращается в Париж, но в августе вынужден уехать на отдых в Руайян, где пытается работать над задуманным им Трио для гобоя, кларнета и фагота. Он успевает завершить лишь среднюю, медленную часть, которая стала его «лебединой песней». 13 июля его уложило в постель обострение сердечной болезни, 27 августа 1937 года жестокий сердечный кризис унес его в могилу.

Имя Русселя не меркнет с годами, творческое наследие не устаревает, более того, временная перспектива заставляет яснее увидеть его заслуги, точнее определить его место и значение во французской музыке первой половины XX века. Значительность и обаяние его личности, его активное участие в художественной жизни, где он проявлял бескомпромиссное соблюдение высоких этических норм в служении идеям гуманизма, интеллектуальная содержательность его творчества и назидательность его творческих исканий не могли не импонировать не только его сверстникам, но, что важнее, и молодому поколению. Личный и творческий пример Русселя привлекал и влиял на молодежь, признававшую его авторитет, восхищавшуюся его разносторонним мастерством даже в годы, отмеченные наиболее активными нигилистическими тенденциями молодежи.

В творчестве Русселя удивительно гармонично сочетаются верность классическим традициям и неустанные поиски нового. Пожалуй, именно в нем можно увидеть наиболее позитивное выражение идей неоклассицизма. В годы увлечения образностью и картинностью музыкального импрессионизма Руссель развивает инструментальные и симфонические формы чистой музыки, давая в них свое прочтение классических структур, дополненных принципами формообразования Франка и красочно-колористическими достижениями импрессионизма. Он расширяет



тематику французской музыки обращением к искусству Индии, впервые в европейской музыке используя подлинные индийские лады и напевы. В годы поисков новых форм музыкального театра Руссель воскрешает французский национальный жанр оперы-балета и создает интересные опыты новых синтетических форм симфонизации балета в сочетании с пантомимой, декламацией, кантатными и ораториальными принципами. Руссель ищет путей обогащения традиционного музыкального языка в разработке полимодальных и политональных сочетаний, сведенных в оригинальную ладовую систему, оказывая этим благотворное влияние на направление исканий молодежи. (Примечательно, что среди молодежи этих лет никто не уступил соблазну атонализма и додекафонии.) В годы беспокойных субъективистских и нигилистических тенденций и утраты позитивных эстетических и этических критериев Руссель остается им верен и указывает путь к живому источнику прекрасного, таящегося в античности, и формах связи его с современностью.

В предгрозовой атмосфере 20—30-х годов Руссель, обладавший пронизательным умом, широким жизненным опытом и трезвостью суждений, не потерял веры в незбылемые ценности гуманизма. В одной из своих статей он писал: «Культ духовных ценностей — основа всякого общества, претендующего на цивилизованность, а среди других искусств музыка — наиболее чуткое и возвышенное выражение этих ценностей»<sup>1</sup>. Руссель считает достоянием музыки область возвышенного и прекрасного. Суть музыкально-прекрасного в гармонии мысли и чувства, в стройных и логичных формах выражения этой гармонии. Призвание и долг музыканта сообщать это прекрасное людям, а общение с прекрасным должно облагораживать человека и доставлять ему радость. Вероятно, поэтому так светел преобладающий тонус музыки Русселя. Но не забудем также, что в одной из своих последних бесед о музыке Руссель сказал: «Что выражает музыка? — Глубины реальности, воссозданные композитором...» Противоречит ли это признание преобладающему духу творений Русселя? Думается, что нет. Теория прекрасного, которой руководствовался Руссель-композитор, предопределяла границы, отбор и аспект преломления в его сочинениях определенных сфер «глубин реальности», в то время как Руссель — мыслитель о музыке допускал и принимал в чужом творчестве отражение иных «глубин действительности», порой очень далеких его творческому *credo*. Об этом свидетельствуют широта и терпимость, проявлявшиеся Русселем по отношению к чужим творениям, среди которых он безошибочно отбирал и поддерживал самые достойные, пусть даже чуждые его эстетике.

Руссель не дожил до тягчайших испытаний, которые принесла Франции и всему миру вторая мировая война, заставив-

---

<sup>1</sup> *Roussel A. Savoir choisir.* — Le Point, mai, 1936.

шая многих художников увидеть мир новыми глазами. Не исключено, что в их числе оказался бы и Руссель. Но не ему, а композитору из поколения, пришедшего ему на смену и принявшего от него эстафету французского симфонизма, Артюру Онеггеру, выпало на долю отразить в своем творчестве трагический лик войны.

## ЭРИК САТИ

(17.V 1866 — 1.VII 1925)

И сегодня не утихли споры о месте и значении Эрика Сати и его творчества в развитии французской музыки XX века. Одни видят в нем дерзкого новатора, неоднократно предвещавшего смену направлений во французском музыкальном искусстве, другие — многострадального и претенциозного чудака, скандальную известность которому принесли лишь случай и капризы моды, диктуемой падкими до сенсации снобами от музыки. Можно по-разному относиться к творческому наследию Сати, но бесспорен сам факт предвосхищения в его творческих экспериментах отдельных стилистических «открытий», впоследствии закрепленных за признанными новаторами французской музыки, бесспорно и его влияние на несколько поколений французской молодежи.

— Трудно найти композитора, творческая «ориентация» которого так многократно и кардинально менялась бы, как мы это наблюдаем у Сати. Многие французские исследователи не без основания считают Сати одним из зачинателей импрессионистского музыкального письма до Дебюсси, ярым противником академизма и школярской рутины. В годы безудержного увлечения вагнеризмом в артистических кругах Парижа и подчас чисто внешнего подражания Вагнеру, Сати одним из первых поднял бунт против Вагнера в защиту национального своеобразия французской музыки. В годы же наиболее яркого цветения импрессионистической образности и красочности в музыке Сати восстал против пассивной созерцательности и расплывчатости музыкальных «мимолетностей», противопоставив им угловатую и примитивную четкость формы, нарочитую банальность мелодики, обнаженную простоту гомофонно-гармонического, а затем линейного письма.

Таким образом, сыграв известную роль в формировании импрессионизма, он первый отвернулся от него, поддерживая против «дебюссистов» новое поколение молодых композиторов, из числа которых, не без его содействия, особо выделилась группа «Шести». Своими советами, поддержкой, дерзкими экспериментами в музыкальном театре (балет «Парад»; камерная оратория «Сократ», которую автор назвал симфонической драмой)

Сати определил направление, помог оформиться смутным новаторским поискам «Шестерки». Но не успела «Шестерка» утвердиться в своих позициях, как Сати еще раз «переменил направление», собрав вокруг себя в последние годы жизни группу совсем тогда юных музыкантов (Максим Жакоб, Анри Клик-Плейель, Роже Дезормьер; к ним присоединился и Анри Сеге), которые в честь своего покровителя, престарелого, но неутомимого изыскателя новых путей, выступили под названием «Аркейской школы»<sup>1</sup>.

«Сати — самый изменчивый человек на свете, — определяет его Ландорми. — Кто знает, сколько раз он менял свои эстетические и моральные позиции! Он — самая любопытная личность из всех, кого мне приходилось встретить в жизни!»<sup>2</sup>

О дезориентирующей изменчивости, загадочной противоречивости Сати — мыслителя и музыканта — говорит не только Ландорми. Сати-человек тоже казался сотканным из противоречий. Своими неожиданными выходками, злым сарказмом и простодушием, безудержной запальчивостью в спорах и трогательной застенчивостью, порывистой непосредственностью, мелочным злопамятством и великодушием, озлобленностью и добротой он ставил в тупик многих своих современников. Казалось, ему доставляло огромное удовольствие вселять растерянность в окружающих парадоксальной непоследовательностью суждений и неожиданностью поступков. Но при этом ему были неизменно свойственны своя, особая принципиальность, бескорыстно чистое отношение к искусству, умение без всякого тщеславия или зависти искренне восторгаться чужим талантом и неустанная, великодушная, самозабвенная любовь к молодежи.

Среди своих современников Сати — странная, неподдающаяся классификации фигура, с изломами, чудачествами, необъяснимыми на первый взгляд пристрастиями и забавными крайностями во всем — во вкусах, идеях, склонностях и особенно формах их проявления. Одержимый фантаст и пронизательный наблюдатель, чувствительный, легко ранимый добряк и беспощадно злой насмешник, в полемике грубый до непристойности хулиг и по-гофмановски причудливый музыкальный публицист. Неутомимый искатель и разведчик нового, он тем не менее не создал ни одного художественно полноценного, общепризнанного, «этапного» произведения. Быть может, вся парадоксальность его жизни и творчества были лишь следствием основного парадокса его натуры — вопиющего несоответствия между дерзкими измышлениями его беспокойного ума, порождавшего новаторские замыслы, и ограниченностью творческого

---

<sup>1</sup> Аркей — южная промышленная окраина Парижа, где жил с 1898 года Сати.

<sup>2</sup> Landormy P. La Musique française après Debussy. Paris, 1943, p. 54.

дарования,— что приводило к неполноценности, односторонности, беспомощности, мизерности, а то и карикатурности реализаций этих замыслов, по сути своей подчас интересных, перспективных и всегда удивительно злободневных. Если предположить, что в глубине души Сати сохранял к своим сочинениям ту же беспощадную критичность, что и к чужим, то можно ли представить себе большую скрытую драму, чем та, которую каждодневно переживал Сати при виде ничтожности творческого результата своих намерений!..

Как музыкант Сати многие годы оставался в полной неизвестности и до конца жизни прозябал в жалкой должности аккомпаниатора певцов и певичек кафе-концертов, что едва обеспечивало ему хлеб насущный. Когда же, наконец, его произведения привлекли общественное внимание,— они стали достоянием шумной, даже скандальной известности, оказавшись мишенью для уничтожающих насмешек благонамеренной критики и широкой публики. Долгое время лишь немногие из современников Сати были способны оценить если не реализацию, то саму направленность его исканий; но в числе этих немногих — Дебюсси, Равель, Кёклен, Руссель, Стравинский.

Творческий путь Сати — путь неудачника, не признанного до конца ни современниками, ни потомками. Неудачник же он потому, что хотел всегда неизмеримо больше, чем мог. По-видимому, в этом кроется и причина почти полной неизвестности Сати за пределами Франции. Сати был одиноким начинателем того, что почти рядом, чуть позже, а иногда и вслед за ним, развивали, утверждали, закрепляли другие, более крупные дарования. Поэтому заметить и оценить Сати — «неутомимого и отважного разведчика нового», — как назвал его Кёклен, могли только те, кто непосредственно с ним общался, а его наследие, стоившее ему стольких мучений, едва ли можно рассматривать иначе, чем как собрание исторических курьезов. Но курьезы эти оказывались теми зернами, которые, попав на более благоприятную почву большого таланта, давали пышные плоды в творчестве более даровитых композиторов. В этом, думается, причина внезапных «крутых поворотов» в творческой эволюции Сати, его шутовских парадоксов, под которыми скрывается горечь разочарования, и той ущемленности и болезненной обидчивости, что проскальзывает подчас в его суждениях о произведениях более удачливых собратьев.

Эрик-Альфред-Лесли Сати родился в Нормандии, в Онфлёре. Отец его — портовый маклер — принадлежал к старому нормандскому крестьянскому роду, мать, выросшая в Лондоне, по национальности была шотландкой.

Биографы Сати любят подчеркивать, что в его характере сочетались хитрость и упрямство нормандца с шотландской

склонностью к юмору и неистовому фантазированию. Эрик Сати и его брат Конрад в раннем детстве потеряли мать, воспитывал их дядя, брат отца. Двенадцатилетний Сати вернулся к отцу и переехал к его новой семье в Париж. Рано проявившееся, но незамеченное близкими (среди них не было музыкантов) влечение Эрика к музыке получило активную поддержку мачехи-пианистки. Эрик начинает, довольно беспорядочно, брать частные уроки у разных учителей; первым из них еще в Онфлёре был органист Вино, бывший ученик школы Нидермейера. Особо следует отметить занятия Сати уже в Париже с выдающимся органистом и композитором Гильманом. В 1879 году Сати поступает в Парижскую консерваторию, посещение занятий в которой, однако, мало его увлекает. После кратковременного пребывания в классах фортепиано (Декомб и Матиас), сольфеджио (Лавиньяк) и гармонии (Тоду) Сати, никем не замеченный, покинул в 1884 году стены Консерватории, так и не усвоив школьных основ традиционной композиторской техники. Матиас, престарелый профессор фортепиано, у которого Сати учился, обратил внимание на необычность его склонностей и посоветовал заняться композицией вне Консерватории.

Оставив Консерваторию, Сати некоторое время работает церковным органистом, беспорядочно сочиняет и с жадным интересом следит за всеми новинками музыкального Парижа. Он проходит сквозь пламенное увлечение Вагнером, но, попав 18 мая 1887 года в Орёга Соміке на премьеру оперы Шабрие «Король поневоле», приходит от нее в восторг и видит в ней «освободительницу от германского тирана».

В 1886 году Сати поступил на должность второго пианиста в прославленный эстрадный театр «Chat Noir» и с того времени долгие годы зарабатывал себе на жизнь утомительным трудом аккомпаниатора. Он гармонизовал популярные песенки, оформлял репертуар эстрадных певцов и певиц, сам сочинял многочисленные песни с танцевальными ритмами, отвечая вкусам потребителей и исполнителей подобного развлекательного жанра. Так например, он написал серию «Вальсов с пением» для Полетт Дарти, известной дивы кафе-концертов, выступлениям которой аккомпанировал. Сати был также аккомпаниатором выдающегося эстрадного певца сатирика-юмориста Венсана Испа, песенки на тексты своего сочинения и фантастические конферансы которого были полны острых политических намеков<sup>1</sup>.

Сати начинает творческий путь в 1885 году с фортепианных пьес — мало примечательных «Вальса-балета» и «Фантазии-вальса», опубликованных в 1887 году сразу под опусом 62 (в порядке мистификации). В том же 1887 году, за семь лет

---

<sup>1</sup> Венсан Испа (1865—1938) опубликовал в 1885 г. том своих разнохарактерных стихов, а позднее сборник наиболее удачных сатирических конферансов.

до Сарабанды Дебюсси, он сочиняет три Сарабанды. В них он фиксирует новые элементы гармонического языка, применяя параллельные последования неприготовленных и неразрешенных нонаккордов, сцепленных параллельными квинтами, в чем также предвосхищает Дебюсси. Первая (As-dur) и вторая (dis-moll) Сарабанды выдержаны в аккордовой фактуре с типичной для этого медленного и задумчивого танца метроритмической группировкой. Третья Сарабанда (Des-dur) более разнообразна по фактуре; в ней аккордовые вертикали чередуются с ниспадающими волнами арфообразных гармонических фигураций. По своему рисунку и колориту она предвосхищает излюбленные приемы ажурного фортепианного письма Форе так называемого «зрелого периода».

В том же году Сати написал три Гимнопедии (№ 1 в ре мажоре, № 2 в до мажоре и № 3 в ля миноре), необычностью своего гармонического языка и колорита вызвавшие восхищение Дебюсси, а затем и Равеля. (Две из них Дебюсси позднее переложил для оркестра.) Гимнопедиями в древней Греции назывались юношеские спортивные упражнения под музыку. Пьесы Сати в трехдольном размере выдержаны в непрерывном однообразном рямбическом ритме и почему-то в медленном темпе; они гармонизованы преимущественно септаккордами, носят меланхолично-элегический характер и больше похожи на ленивый вальс-бостон, чем на музыку спортивных упражнений, предполагающих живые, энергичные движения.

Все французские исследователи дружно отмечают сходство (думается, скорее чисто внешнее) Гимнопедий Сати с «Диалогом Красавицы и Чудовища» из сюиты Равеля «Матушка Гусыня» (1908). Коллар прямо называет пьесу Равеля «Четвертой Гимнопедией», забывая добавить, что она отличается несравненно большим богатством гармонических красок, органичностью мелодического развития и той свободой и завершенностью в развертывании формы, которых нигде не удавалось достигнуть Сати.

В 1887—1890 годах Сати пишет Три Гносьены (Trois Gnos-siennes), о которых А. Корто высказывает предположение, что их название — производное от устаревшего произношения названия рода Кносс (Gnosse — Sposse) на острове Крит и означает «Три Кносски» — т. е. три портрета обитателей города Кносса (раскопки на Крите, начавшиеся в 70-х годах, привлекали в то время всеобщее внимание). Корто видит в этом предвосхищение «Дельфийских танцовщиц» Дебюсси. Любитель мистификаций, Сати, по-видимому, не считал нужным уточнять суть своего названия. Гносьены, написанные в грегорианских и экзотических ладах, гармонизованы трезвучиями. Экзотические лады — результат впечатлений выставки 1889 года, где демонстрировались инструменты и музыка колониальных народов. Примечательно, что эта музыка также оставила значительный след

в сознании Дебюсси, а позднее — Равеля, Кёклена и Русселя, проявлявших особый интерес к экзотическим ладам.

Уже в этих пьесах Сати помещает причудливые предписания исполнителям, вроде «старательно поразмышляйте», «запаситесь проникательностью», «откройте голову», и демонстративно пренебрегает общепринятыми правилами музыкального письма. Он пишет без ключевых знаков и указания метра и без тактовых черт, что в дальнейшем делает для себя своеобразным правилом. Метрическая организация этой музыки, однако, настолько проста, что благодаря размеренному басу она легко укладывается в обычную четырехдольность.

В годы 1886—1895 Сати переживает кратковременное, но глубокое увлечение средневековой мистикой, что нашло свое первое выражение в фортепианных пьесах «Стрельчатые своды» (*Ogives*) и «Готические танцы» (1893), написанных в грегорианских ладах и с мелодикой псалмодийного характера. Около 1891 года Сати сближается с Жозефом Пеладаном и вступает в организованную Пеладаном религиозную секту («халдейское братство») — «Роза и крест», культивировавшую смесь христианской мистики, чувственных экстазов и языческого сенсуализма. Пеладан считал себя главой этой секты и ее первосвященником и поэтому называл себя «сар». Для обрядов «Розы и креста» Сати пишет в 1891—1892 годах «Перезвоны Розы и креста» для медных и арфы и музыку к пьесе Пеладана «Сын звезд», имевшей подзаголовок «халдейская вагнерия». В ней Сати применяет шестизвучные аккорды, состоящие из кварт, намного опережая, таким образом, квартовые созвучия Скрябина, Шёнберга и Мийо.

Вскоре, однако, Сати порвал с Пеладаном, жреческие претензии и нетерпимый религиозный догматизм которого наскучили саркастическому и независимому уму Сати. Но мистические тяготения его еще сказались в «христианском» балете «*Uspud*» для одного персонажа в сопровождении «духовностей» («*spiritualités*») и в «Прелюдии у Героических врат неба»<sup>1</sup> — к «эзотерической драме» Жюля Буа (1894), а также в «Мессе для бедняков» (1895) для хора и органа. И эти пьесы отмечены грегорианской ладовостью, монотонной псалмодичностью мелодии, ритмической и гармонической статичностью.

На короткое время Сати овладевает идея самому возглавить особую религиозную секту — «Всемирную церковь искусства Иисуса-Предводителя» (*l'Eglise Métropolitaine d'Art de Jesus Conducteur*), в которую он мечтает вовлечь «1.600.000 новообращенных чернокожих тружеников, 8 миллионов других,

---

<sup>1</sup> «Прелюдию» эту Ролан Манюэль оркестровал в 1912 г., когда она и была исполнена в концертах Независимого музыкального общества под управлением Энгельбрехта.

затем 40.000 третьих и так далее...»<sup>1</sup>. На правах первосвященника этой «церкви искусства» Сати изрекает в печати торжественные отлучения и гневные проклятия в адрес своих противников, «виновных в грехе эстетического и морального разложения нашей эпохи».

Еще в 1892 году Сати сам выставил свою кандидатуру в Академию изящных искусств, считая себя не менее достойным попасть в число «бессмертных», чем те, кто уже там находится. На его представление просто не обратили внимания. После того, как в 1893 году отклонили без рассмотрения его второе поползновение туда попасть, в 1896 году — третье, он обратился к Сен-Сансу — члену и секретарю Академии — с открытым письмом протеста, опубликованном в журнале «Ménestrel».

Удивительны контрасты в интеллектуальных исканиях Сати! Этот мистик 90-х годов довольно скоро излечивается от религиозных потусторонних пламенений, перейдя на позиции скептика и материалиста.

В 1891 году в кабачке «Auberge du Clou», облюбованном артистической средой Парижа, куда Сати перешел из «Chat Noir», он познакомился с Дебюсси. Здесь было заложено начало их долгой, глубокой, горячей, но и бурной дружбы, основанной на взаимном уважении и живой заинтересованности творчеством друг друга при тщательно скрываемом, но несомненном понимании всей несоизмеримости их дарований. «С первого взгляда меня потянуло к нему. Мне хотелось быть с ним, постоянно видеть его, жить рядом с ним. В течение тридцати лет я имел счастье удовлетворять это желание»<sup>2</sup>, — пишет Сати о Дебюсси. Луи Лалуа очень проникательно вскрывает суть глубокой и довольно своеобразной привязанности Сати к Дебюсси: «Дружба яростная и в то же время нерасторжимая связывала его с Дебюсси. Она была похожа на ту привязанность-ненависть, которая часто существует между близкими родственниками, обостряясь от постоянного столкновения непримиримо-различных недостатков, не уничтожающих, однако, симпатии, порожденной родственной близостью натур. Они походили на двух братьев, силой жизненных обстоятельств оказавшихся в очень разных условиях, — один стал богат, а другой — беден; первый настроен благожелательно, но горд своим превосходством и способен дать это почувствовать, второй — прячет свою уязвленность под маской насмешника, и чтобы развлечь хозяина, платит за гостеприимство балагурством, скрывая боль унижения. Всегда настороже, хотя и любящие друг друга, они одновременно музыкальные братья и соперники...»<sup>3</sup>. Таким «богатым братом» был

---

<sup>1</sup> Léon G. E. Satie le bon maître d'Arcueil, Humanité 13/VI, 1966.

<sup>2</sup> Цит. по: Collaer P. Musique Moderne. Paris — Bruxelles, 1955, p. 144.

<sup>3</sup> Laloy L. La Musique retrouvée. Paris, 1928, pp. 257—258.



Дебюсси, силою своего гения обращавший в музыкальные сокровища все, к чему он прикасался; его редким дарованием возмущался Сати, в глубине души, вероятно, мучительно ему завидуя. В первые годы их знакомства Дебюсси еще во власти чар «Тристана», а Сати уже преодолел вагнеризм и осторожно предостерегает будущего Клода Французского: «Поверьте мне, довольно Вагнера! Это может быть и хорошо, но это не наше!»

Таким образом, Сати раньше Дебюсси понял необходимость для французского композитора уйти от соблазнов вагнеризма; опираясь на символистскую поэзию, он искал новых способов решения музыкальной драмы. Еще в 1891 году Сати носился с мыслью написать «новую оперу» по пьесе Метерлинка «Принцесса Малейн», правда, так и не приступив к реализации этого замысла. Своими планами он поделился с Дебюсси. Однако новую антивагнеровскую музыкальную драму создал не Сати, а Дебюсси в «Пеллеасе», хотя мысль обратиться к утонченному и затаенному психологизму Метерлинка в сознание будущего творца «Пеллеаса», быть может, заронил Сати. Даже много лет спустя, уже в послевоенные годы, в лекциях по вопросам современной музыки, которые Сати читал в Сорбонне и в которых подчас весьма субъективно и неожиданно освещал как музыкальные сочинения, так и некоторых их создателей, Сати дал также свое толкование возникновения музыкального импрессионизма. И тут он не преминул высказать в адрес Дебюсси как правильные, так и весьма спорные соображения, вызвавшие бурю негодования. «Эстетика Дебюсси,— говорил Сати,— во многих его произведениях связана с символизмом; она импрессионистична, если взять его творчество в целом. Прошу меня извинить, но не я ли тому причиной? Так говорят. И вот почему. Когда я встретился с ним на заре нашей дружбы, он весь был пропитан Мусоргским и очень настойчиво искал новый, свой путь, который не так-то легко было найти.

В то время я писал „Сын звезд“ на текст Жозефена Пелладана, и я объяснял Дебюсси необходимость для каждого француза освободиться от воздействия Вагнера, которое не отвечает нашим естественным склонностям. При этом я ему разъяснял, что я нисколько не антивагнеровец, но что мы должны иметь свою музыку,— по возможности, без примеси немецкой тушеной капусты. Почему бы нам не воспользоваться средствами выразительности, которые выявили Клод Моне, Сезанн, Тулуз-Лотрек и другие? Почему не найти равнозначные средства в музыке? Нет ничего проще. Ведь это всего лишь средства выражения!»<sup>1</sup>

Эти и подобные им утверждения, несколько обидные для Дебюсси, неизменно относившегося ко всем выходкам Сати на

<sup>1</sup> Dumesnil R. Histoire de la Musique, t. IV, p. 209.

редкость терпеливо, вызывали ожесточенные споры между сторонниками и противниками Дебюсси и Сати как при жизни Дебюсси, так и после его смерти. «Недостаточно заимствовать сюжет у Метерлинка, нужно было еще и написать музыку „Пеллеаса“, — справедливо замечает Ландорми, и даже Жан Кокто, верный друг и паладин Сати, в своей статье, посвященной вопросу о праве Сати на приоритет в обращении к драмам Метерлинка, принужден прийти к вполне обоснованному выводу, что «шедевр, как и любое открытие, принадлежит тому, кто его создал». По-видимому, в глубине души Сати это тоже понимал, так как еще в 1896 году, услышав фрагменты из «Пеллеаса» в исполнении Дебюсси, он написал своему брату Конраду: «В этой области больше уже ничего не сделаешь, нужно срочно искать что-то другое, иначе — пропадешь». Вероятно, он убедился, что Дебюсси в «Пеллеасе» со всей свойственной его необыкновенному дарованию полнотой и законченностью осуществлял то, о чем Сати мог только смутно мечтать.

И Сати снова мучительно «ищет», стараясь теперь уйти как можно дальше от того пути, который избрал Дебюсси. Альбер Руссель так разъясняет причины резкой смены творческих позиций Сати: «Не решил ли он искать свой путь в диаметрально противоположном направлении потому, что увидел, как другой реализовал в искусстве то, что он сам лишь предчувствовал? Или, быть может, он уже тогда отдавал себе отчет в том, что следование примеру Дебюсси и погоня за все более усложняющимися гармоническими комплексами у его подражателей неизбежно приведут лишь к бесплодному топтанию на месте»<sup>1</sup>.

Но вернемся к творчеству Сати. В эти же годы он отрезвляется от средневековой мистики при помощи изрядной дозы скепсиса, нигилистической иронии и сарказма. Карикатура и пародия становятся его творческим оружием, направленным прежде всего против импрессионизма, быть может, для того, чтобы крепче устоять перед его соблазнами... Сати призывает к изучению французской музыки XVII—XVIII веков, с ее сжатыми формами, ясностью, гибкостью, мелодической простотой. Он постепенно приближается к периоду, который французские исследователи называют периодом «мистификаций и эксцентричности» (1897—1915). Теперь Сати ополчается против обрзанности музыки, против избытка красочности, против изысканной детализации письма, против все усложняющихся гармонических комплексов импрессионизма. Спасение он видит в нарочитой примитивности музыкального языка и лаконичности форм; в этих пьесах все отчетливее проступает главенство мелодии над гармонией. Появляются новые фортепианные миниатюры с неожиданными юмористическими названиями и ироническими ремарками исполнителю, в которых нетрудно

---

<sup>1</sup> Dumesnil R. Histoire de la Musique, t. IV, p. 215.

увидеть явные выпады в адрес Дебюсси и дебюссистов. Таковы «Холодные пьесы» (*Pièces froides*, 1897), цикл, состоящий из двух сцепленных вместе сюит по три пьесы в каждой: «Три арии, от которых все сбегут» (*Trois Aires à faire fuir*) и «Три танца навыворот» (*Trois Danses de travers*).

В 1899 году Сати написал маленькую сюиту из трех пьес для фортепиано «Джек в стойле» (*Jack in the box*) — так называется популярная в Англии детская игрушка «с сюрпризом» — в ней из коробочки выскакивает жокей на лошади. В этих пьесах проявляется неожиданное предвосхищение грядущего проникновения во французскую музыку влияния английского мюзик-холла (ему позднее отдаст дань и Дебюсси в своих пьесах «Кукольный кек-уок», «Генерал Лавинь-эксцентрик», «*Minstrels*»). Сюиту Сати пронизывает ритм матросской жиги, превращенный в топочущее *ostinato*, подобно будущим джазовым ритмам — *ostinato*, вызывающим восторг и подражание у поколения 20-х годов. Сюита эта была опубликована посмертно; в 1926 году ее оркестровал Мийо для Дягилева.

Тогда же, рядом с ультрасовременным «Джеком», Сати сочинил музыку к спектаклю марионеток «Женевьева Брабантская» (он назвал ее «кукольная опера») на сюжет трогательной средневековой легенды о печальной судьбе герцогини Брабантской, злодейски оклеветанной завистниками ее красоты и счастья, обреченной на гибель в диком лесу и чудесно спасенной. В этой музыке нет ни шаржа, ни буффонады, она отмечена простодушной выразительностью; в ней, как и в «Стрельчатых сводах» и «Готических танцах», отразилось увлечение Сати искусством средневековья, над чем добродушно подшучивал Дебюсси. Музыка эта была также опубликована посмертно.

Как-то, в 1903 году, знакомясь с одной из пьес Сати, Дебюсси упрекнул его в недостаточно четкой форме. Сати принес ему через некоторое время «Три пьесы в форме груши с чем-то вроде Начала, Продолжением того же самого и Добавлением, за которым следует Заключение» (для фортепиано в 4 руки). Таким образом, этих пьес, в действительности не три, а семь, как справедливо отмечает А. Корто. Все они очень миниатюрны и четки по внутренней структуре. Юмористичность названия этих пьес мало сказывается на характере музыки<sup>1</sup>. По своему содержанию и стилю они приближаются к обычной для того времени технически несложной сюите для домашнего музицирования. Все они гомофонно-гармонического склада, упрощенной фактуры, отличаются друг от друга не столько характером, сколько различной метроритмической

---

<sup>1</sup> «Trois morceaux en forme de poire». «Poire» — в просторечии имеет еще одно значение — глупец, простофиля, обман, рассчитанный на простаков.

группировкой, единообразной для каждой из пьес. Они написаны очень простым музыкальным языком, примитивны по структуре и гармоническому письму, лишь изредка оживляемому неожиданными «кляксами» диссонантных сочетаний. За исключением последней, все остальные малоконтрастны и бледны по выразительности. Кажется, будто Сати ставит своей задачей не вызывать их музыкой в слушателя особо ярких эмоций; он лишь комбинирует звучание непривычных, «двузначных» ладо-функциональных последований или забавляется сцеплением разных, а то и упорным повторением одинаковых простых метроритмических ячеек. Пожалуй, единственная их отличительная черта — сменяющие друг друга контрасты моторики при неизменно отчетливом главенстве мелодического начала верхнего голоса. Этот небольшой цикл представляет собой переходную ступень, как бы подготовительную стадию к новому этапу. К 1905 году Сати сочиняет все меньше и меньше и наконец на несколько лет умолкает. На полях одной из своих тетрадок он написал: «Если мне претит сказать во всеуслышание то, что я думаю про себя, то лишь потому, что у меня недостаточно громкий голос»<sup>1</sup>. Не есть ли это — горькое, но трезвое признание ограниченности своего дарования!..

Все эти годы Сати живет особенно трудно. Еще в 1898 году он переселяется в Аркей, населенный рабочей беднотой. «По всему видно, — горько шутит Сати, — что именно здесь находится таинственная обитель Госпожи Нищеты.» Здесь Сати проживет до самой смерти, замкнуто, порой отчаянно и скрытно от всех борясь с нуждой. Он делит время между Аркейем и Монмартром, где продолжает работать тапёром в ночных увеселительных заведениях.

В это время он мучительно ищет путей к новому стилю. Сати хочет перевооружиться, восполнить недостатки и пробелы своей композиторской техники и неожиданно для всех, в 39 лет (в 1905 году) поступает на три года в Schola Cantorum постигать тайны контрапункта у преподающего там Русселя. Одновременно он изучает под руководством д'Энди грегорианский хорал. Руссель отмечает в своих воспоминаниях необычайное прилежание Сати и тщательное выполнение им всех учебных заданий. Одолев контрапунктическую технику, Сати применяет ее к свободно линейному письму. В последующих фортепианных пьесах проявляются черты его нового стиля — обнаженный, упрощенный, сведенный в большинстве случаев к двухголосию линейаризм, часто с применением билдовости и битональности, что можно заметить уже в «Прелюде в виде коврика» и Пассакалье 1906 года. Этот новый стиль сложился в 1908—1915 годы, являющиеся вершиной пе-

---

<sup>1</sup> Collaer P. La Musique Moderne. Paris — Bruxelles, 1955, p. 144.

риода пародий и мистификаций; он определяется окончательно в двух фортепианных сюитах в 4 руки — «Неприятных очерках» (*Aperçus désagréables*) и «В лошадиной одежде» (*En habit de cheval*).

Сюита «Неприятные очерки» (1908—1912) состоит из Пасторали, Хорала и Фуги, в музыке которых нет ничего юмористического или пародийного, за исключением отдельных предписаний исполнителю, вроде «Улыбнитесь» — при появлении темы в Фуге.

«В лошадиной одежде» была задумана сначала как оркестровая сюита, но в 1911 году оформилась как сюита для фортепиано в 4 руки. Под «лошадиной одеждой» Сати подразумевает упряжь и оглобли, ограничивающие и стесняющие движения лошади; Корто предполагает, что, может быть, Сати считал такими «музыкальными оглоблями» правила контрапункта. Однако несмотря на название в музыке этой сюиты нет ничего смешного. Она состоит из двух хоралов и двух фуг — «Молитвенной» (*Choral — Fugue litanique*) и «Бумажной» (*Autre Choral — Fugue de Papier*). Хоралы очень суровы, в «Молитвенной» фуге сосредоточенно и неторопливо развивается грегорианская тема, «Бумажная» fuga — оживленна, изящно-причудлива. Обе эти сюиты Равель и Виньес исполняли в 1911 году в концертах Независимого музыкального общества. Сюиты дают исследователям основание утверждать, что в противовес торжествующему в то время импрессионистскому письму, Сати обращается в них к некоему неоклассицизму, но выражается этот неоклассицизм в мелких и малосодержательных формах, напоминающих ученические работы.

После этих пьес Сати создает ряд сюит для фортепиано, гораздо более изобретательных и непринужденных по письму; в них он развлекается, дразнит, издевается, пародируя изысканную образность названий и претенциозность ремарок исполнителю, которыми злоупотребляли в то время композиторы импрессионистского направления. Сати довольно прозрачно подтрунивает как над «дебюссистами», так и над самим Дебюсси, только что опубликовавшим Первую тетрадь своих Прелюдий. Таковы «Три подлинные дряблые прелюдии. (для собаки)» — «Trois véritables préludes flasques (pour un chien)» Сати, появившиеся в печати в 1912 году. Первую редакцию Трех прелюдий издатель отказался печатать, опасаясь скандала. «Дряблые» — явная издевка над импровизационной расплывчатостью формы, культивируемой импрессионистами, хотя эти прелюдии Сати отличаются подчеркнутой четкостью структуры и простотой письма. Под «собакой» Сати подразумевает представителя озлобленного племени критиков, которому он, «как кость собаке», бросает свое посвящение, чтобы отвлечь его внимание. Прелюдии называются: первая — «Строгое внушение» (*Sévère reprimande*) — вроде токкаты; вторая — «Один

в доме» (Seul à la maison) — двухголосная инвенция, и третья — «Играют» (On joue) — оживленное движение типа бурре. Характер этих крошечных фортепианных миниатюр, живых и образных, вполне соответствует их названиям, письмо их на первый взгляд простое, сводящееся к самому незамысловатому двухголосию, таит в себе немало тонких, даже изысканных неожиданных ладо-функциональных наслоений.

В последующих довольно многочисленных фортепианных пьесах 1913 года не только названия и ремарки, но и сама музыка смешна, хотя в них пародирование и карикатура превращаются в самоцель, а смысл и адрес пародии не всегда понятны и убедительны. Так например, в трех «Автоматических надписях» (Descriptions automatiques) — «На корабле», «На фонаре», «На военной каске» (Sur un bateau, Sur une lanterne, Sur un casque) гротескно использованы всем известные мотивчики модных в то время песен и бытующие танцевальные ритмы, издевка над которыми усугубляется множеством неожиданных, подчас нелепых своим несоответствием музыке пояснений и предписаний.

Еще более юмористичны «Три засушенных эмбриона» (Embryons desséchés). Они носят изощренные названия, заимствованные из зоологии беспозвоночных, мелких, но прожорливых обитателей морского дна: «Голотурия» (иглокожий моллюск), «Эдриофальма» и «Подофальма» (разновидности ракообразных). По-видимому, в названиях и содержании этих пьес кроется злая издевка над милой сердцу музыкального обывателя творческой продукцией малоодаренных, но воинственных эпигонов давно иссохших романтических традиций, гнездящихся «на дне» музыкального академизма. В музыкальную ткань каждой из пьес вплетены популярные мелодии: в «Голотурии» — модной песенки «Утес мой в Сен-Мало», в «Подофальме» — мотив из оперетты Э. Одрана «Маскотта» (1880). А в меланхолической «Эдриофальме» есть ремарка: «Здесь использована знаменитая музыка Шуберта», которая при ближайшем рассмотрении оказывается темой Трио траурного марша из сонаты b-moll Шопена! Что это — насмешка над невежеством так называемого «рядового любителя музыки» или над музыкой Шопена? Трудно понять, почему Сати потребовалось рядом с авторами навязших в ушах опереточных и эстрадных мелодий сделать мишенью для своих остроумия Шуберта и Шопена. Может быть, чтобы поиздеваться над всеядностью обывателя от музыки, который способен поставить рядом «Маскотту» и «Траурный марш» Шопена? Во всяком случае, острота получилась двусмысленная, не к чести Сати и совсем не смешная. Насмешливость исполнительских ремарок граничит здесь часто с шутовством, например — «исполняя, откройте голову», «играйте как соловей, у которого болят зубы» и т. д. Чрезмерное количество и однообразная

нелепость таких ремарок в конце концов приедаются и утомляют, чего никак не скажешь о всегда тонких, образных, возбуждающих воображение исполнителя ремарках Дебюсси, которые столь старательно высмеивает Сати.

Такое же недоумение вызывает отбор тем для пародий, используемых Сати в цикле «Наброски и надоедливые приставаания деревянного толстячка» (*Croquis et Agaceries d'un gros bonhomme en bois*), состоящем из трех пьес: «Турецкая Тирольянка» (*Tyrolienne turque*), «Тощий танец (во вкусе этих господ)» (*Dance maigre à la manière de ces Messieurs*) и «Испаньяна» (*Espagnañá*). В них Сати изощряет свое остроумие над «Турецким маршем» Моцарта и «Испанией» Шабрие.

В цикле «Понятия в их разных смыслах» (*Chapitres tournés en tous sens*), также написанном в 1913 году, Сати развлекается злыми музыкальными каламбурами, гротескно используя в эксцентричных по названию миниатюрах излюбленные в парижских мелкобуржуазных кругах мелодии: в первой пьесе под названием «Та, что слишком много говорит (*Celle qui parle trop*)» и супруг которой скончался от истощения» Сати использует, непрерывно его повторяя, мотив романа «Молю тебя, Роза, не говори ни слова...» из широко популярной в начале XX века комической оперы «Вилларские драгуны» (1856) Э. Майара; во второй — «Переносчик больших камней» (*Le porteur de grosses pierres*) — пародийным трансформациям подвергаются темы куплетов из оперетты «Рип-Рип» (1882) Р. Планкета, которые начинаются вполне уместными словами — «Все это лишь пустяк, лишь миг, лишь дуновение...» А в третьей пьесе цикла — «Жалоба заключенных»<sup>1</sup> (*Les Regrets des Enfermés*) объектом для гротескных превращений оказывается напев французской народной песни «Мы больше в рошу не пойдем» (*Nous n'irons plus au bois*), к которому неоднократно обращались в своих произведениях Форе и Дебюсси.

Наконец, в цикле «Старые цехины, старые кирасы» (*Vieux sequins, vieilles cuirasses*) Сати предлагает исполнителю и слушателю решать музыкальные ребусы — найти реминисценции популярных мелодий: в первой пьесе «У торговца золотом (Венеция XIII века)» — куплеты Мефистофеля из оперы Гуно «Фауст»; во второй — «Танец воинов в латах (греческий период)» — модную песню «А видел ты его фуражку», которая причудливо переплетается с мотивами военных сигналов;

---

<sup>1</sup> Сати поясняет, что имеет в виду двух легендарных заключенных — Иону, согласно библейскому сказанию попавшего в чрево кита, и кавалера де Латюда (1725—1805) — французского авантюриста, вызвавшего немилость маркизы де Помпадур, всеильной фаворитки Людовика XV и по ее приказу заточенного сначала в Бастилию, а затем в Шарантонскую тюрьму, где он и провел в общей сложности 35 лет.

а в третьей — «Поражение кимвров<sup>1</sup> (кошмарное видение)» — напевы короля Дагобера и песню «Мальбрук в поход собрался».

В этих пьесах, написанных, как обычно у Сати, без ключевых знаков и тактовых черт, между нотными строчками в стиле киносценария разбросаны пояснения того, что изображается в музыке. Кроме того, заключительной пьесе — «Поражение кимвров» (*La Défaite des Cimbres*) — предпослан развернутый эпиграф, мотивирующий содержание пьесы. Эпиграф этот, характерный для стиля Сати, заслуживает цитирования: «Маленький мальчик спит в своей маленькой кровати. Его очень старенький дедушка ежедневно читает ему нечто вроде странного маленького курса Всеобщей истории, содержание которого дедушка черпает из своих смутных воспоминаний.

Часто он рассказывает внуку о славном короле Дагобере, господине герцоге Мальбруке и великом римском генерале Марии.

Во сне маленький мальчик видит этих героев сражающимися с кимврами, в памятный день битвы при Монс-ан-Пюэле (1304)»<sup>2</sup>.

В своих ремарках к музыкальному тексту Сати завершает битву римлян с кимврами появлением Вилларских Драгунов, а над последними аккордами пьесы пишет: «Коронование Карла X»<sup>3</sup>. Все это — остроумная и злая пародия на воскресшее в реакционно-монархических кругах и проявлявшееся во французской литературе, опере и оратории увлечение античной и средневековой героической тематикой, которой придавался воинствующе-националистический оттенок. А заодно это и беспощадная насмешка над невежеством благонамеренной буржуазной интеллигенции.

Некоторые новые черты появляются в цикле «Давно прошедшие и недавние часы» (*Heures séculaires et instantanées*, можно перевести и как «Вековые и мгновенные часы»). Он состоит из трех пьес: «Ядовитые препятствия» (*Obstacles vénimeux*), «Утренние сумерки — в полдень» (*Crépuscule matinal — du midi*) и «Гранитные безумия» (*Affolements granitiques*). В названиях, музыкальном тексте и особенно ремарках Сати продолжает насмешничать и пародировать уже не только Дебюсси, но и начавшуюся тогда в литературе моду на экзотику тропической Африки. Экзотическая тематика, по-видимому, чем-то особо привлекала Сати в это время, так как в том же

<sup>1</sup> Кимвры — варварские племена, которые вместе с тевтонскими племенами вторглись в Галлию в II веке до н. э. В 101 г. до н. э. они были побеждены и рассеяны войсками римского полководца Мария.

<sup>2</sup> Сати коварно путает хронологию и исторические события: в 1304 году в битве при Монс-ан-Пюэле побеждены были совсем не кимвры Марием, а фламандцы французским королем Филиппом Красивым.

<sup>3</sup> Как известно, коронавание французского короля Карла X состоялось в 1825 году.



1913 году он сочинил еще один, уже более пространный, шарж на нее — «Комедию в одном акте г-на Эрика Сати с музыкой того же господина» под названием «Ловушка Медуза» (*Le Piège de Méduse*), поставленную только в 1921 году. Барон Медуз — исследователь и поклонник экваториальных стран. Его кабинет украшает прекрасно выполненное чучело огромной обезьяны, превращенное в механическую игрушку. Обезьяна «оживает» и предается танцам. Семь пьес для фортепиано из этой музыкальной комедии были опубликованы в том же 1921 году, оформленные тремя цветными гравюрами Жоржа Брака. Они составляют нечто вроде сюиты, которую танцует «ожившее» чучело обезьяны. За исключением двух танцев № 3 и № 5, все остальные имеют точные определения: № 1 и № 7 — Кадриль, № 2 — Вальс, № 4 — Мазурка, № 6 — Полька, вполне соответствующие характеру и ритму музыки, записанной, однако, без тактовых черт и указания метра в ключе.

В музыке шаржированы черты той банальности, которой отличалось сопровождение подобных модных псевдо-экзотичных танцевальных номеров, принадлежавшее перу заурядных парижских композиторов «легкого жанра», популярных у парижского обывателя. Текст, строящийся на остроумных нелепостях и разного рода шутках, сродни дадаистским стихам и рисункам, предвосхищает будущий театр абсурда. Примечательно, что и у Мийо в балете «Сотворение мира», построенном на подлинных негритянских напевах, слышанных им в Бразилии, сценарное пояснение Блэза Сандрара также написано в юмористических тонах мнимого простодушия, и среди прочих обитателей тропического леса почетное место в нем наряду с людьми отводится обезьянам!

Совсем иными чертами отмечен цикл «Спорт и развлечения» (*Sports et Divertissements*), появившийся в начале 1914 года в виде музыкального альбома с 20 иллюстрациями Шарля Мартена. Цикл состоит из 20 крошечных миниатюр, каждая из коих (по справедливому замечанию Корто) не превышала бы десятка тактов, если бы Сати применил в своей записи тактовую черту. Тут замысел Сати не ограничивается карикатурой. В кратком предисловии Сати предлагает исполнителю «перелистать этот Альбом приветливым и улыбочным пальцем, потому что он — всего лишь плод фантазии». В соответствии с названием Сати изображает в музыке в первую очередь разные виды движения, изобретательно находя для каждого из них одну обобщающую ритмо-мелодическую и фактурную ячейку, фиксирующую характерную черту этого движения. Это картинки спорта — «Скачки», «Спорт», «Охота», «Рыбная ловля», «Купание в море», «Теннис», «Гольф», «На яхте», «В санях»; игр, танцев и развлечений на воздухе — «Качели», «Жмурки», «Пикник», «Флирт», «Фейерверк», «Карнавал», «Танго», «Итальянская комедия»; есть и картинки

природы — «Водопад», «Лунный свет», среди которых довольно неожиданно появляется «Осьминог, играющий с крабами».

Как в музыке миниатюр, так и в пояснениях к ним, Сати не обходится без своих излюбленных юмористических выходов и эксцентриад, лишенных, однако, той желчности и злой издевки, которые присущи многим другим его пьесам. Но в некоторых миниатюрах можно угадать и какой-то поэтический подтекст; в них проскальзывает стыдливая лиричность, намекнуть на которую Сати позволяет себе в отдельных ремарках. Например, в «Качелях», где коротенькая, но выразительная мелодия вплетена в мерно покачивающиеся фигуры, Сати помещает следующее пояснение: «Так качается на качелях мое сердце. Оно не боится головокружения. Какие у него крошечные ножки! Захочет ли оно вернуться в мою грудь?..»

Не обошлось и без мистификаций: «Альбом» начинается «Неаппетитным хоралом», посвященным «сморщенным старцам» и «глупцам», в который автор «вложил все, что знал о скуке», — но звучит хорал вполне благозвучно, серьезно и выразительно. В целом «Альбом» относится к числу наиболее впечатляющих и образных произведений Сати. В пестром kaleidoscope этих «моментальных» зарисовок с натуры, при всей обманчивой простоте их письма, немало подлинных звуковых находок, тонких и точно схваченных деталей, фактурного разнообразия. Но формы этих музыкальных афоризмов столь кратки, что оставляют впечатление какой-то нарочитой усеченности, недоразвитости мысли. Поклонники Сати видели в этом заслугу и находили оправдание его лапидарной манере в сравнениях с японскими миниатюрами (Haïs — Kaïs) и «Танцами Давидсбюндлеров» Шумана, не желая заметить, что отличительные черты шумановского цикла — поэтизация и психологизация бытовых форм — совершенно чужды как по замыслам, так и по природе дарования Сати, в котором неизменно главенствует наблюдатель-иронист и карикатурист. Но при всей дискуссионности тенденции к излишнему возвеличиванию Сати-миниатюриста одно несомненно: неоспоримое воздействие его афористичной манеры письма и краткости форм на будущие фортепианные и вокальные миниатюры «Шестерки».

Еще в 1914 году были написаны «Пять гримас к „Сну в летнюю ночь“», выдержанные в стиле самых буффонных «пародий и мистификаций», характерных для данного периода (они были опубликованы посмертно в 1929 году в редакции для фортепиано Мийо). Музыка эта напоминает сопровождение цирковых клоунад; построенная на ритмах галопа, польки, кавалерийского быстрого марша, на удручающе пошлых мотивчиках, причудливо деформированных ладово и функционально сдвинутой гармонизацией, она действительно представляет собой гримасничающую пародию на худшие образцы

прикладной эстрадной и цирковой музыки для «выходов» и «парадов». Не удалось установить, какие обстоятельства вызвали к жизни эти «Гримасы», — было ли это задумано как музыкальный гротеск к пьесе самого Шекспира или сопровождение к пьесе-пародии на Шекспира. Так или иначе, прямо или косвенно, но объектом музыкальных пародий Сати оказался великий английский драматург и созданные им образы. Непонятно, чем мог «провиниться» перед Сати Шекспир, чтобы получить подобное музыкальное «оформление»! Или это нужно понимать как шажок на преломление Шекспира в XIX веке Мендельсоном, а может быть, Томá в его действительно весьма «вольной» модернизации «Сна в летнюю ночь» в одноименной давно забытой опере 1850 года. Стоило ли труда воскрешать в музыкальной карикатуре то, что справедливо предано забвению? Отметим, однако, в них новые приемы терпких, а зачастую и кричащих функциональных и ладовых наложений или «несовпадений» между верхним голосом и его сопровождением: сочетание одноименного мажора и минора, наложение тоники на доминанту или альтерированную субдоминанту, наложение двух тональностей в секундовом соотношении, гармонизацию сдвоенными квартами или квинтами и т. д. Звучит это особенно обостренно благодаря обнаженности фактуры и примитивности мелодического рисунка, часто сводящегося к тонам разложенного аккорда.

Все эти приемы найдут себе систематическое и более разнообразное применение несколько лет спустя как в музыке «Шестерки», так и у Стравинского («История солдата», «Мавра» и др., где, кстати, будет иметь место и острание городского фольклора).

1914 год завершают «Три изысканных вальса пресыщенного шеголя» (3 Valses distinguées d'un précieux dégoûté), в которых можно найти пародийные намеки на название — Valses nobles et sentimentales и музыкальное письмо Равеля. Но вальсовость в них совсем не окарикатурена; то стремительная, то замедленная, она гибка и текуча; формы здесь более пространны и строятся на мотивном развитии, музыкальный язык в целом лишен эксцентричностей. Вальсы эти предвосхищают Ноктюрны и Мелодии для голоса с фортепиано Сати последних лет.

В 1915 году Сати сочиняет три пьесы под названием «Предпоследние мысли» (Avant — dernières pensées), они снабжены полушутливыми, полусерьезными посвящениями: «Идиллия» — Клоду Дебюсси, «Утренняя серенада» (Aubade) — Полю Дюка и «Размышление» (Méditation) — Альберу Русселю. Пьесы эти по своим размерам для Сати довольно пространны. Ремарки в них полны скрытой и явной иронии и ядовитых намеков, которые в музыке, однако, почти не ощутимы. Каждая из пьес строится на подчеркивании и сгущении, правда, без

особого гротескного «остранения» одной из характерных черт музыкальной стилистики того композитора, которому она посвящена. В «Идиллии» мелодизированный бас — *ostinato* расцвечивается короткими, разрозненными мотивами в верхнем голосе, причудливо мелькающими в непрерывных модуляциях и создающими с басом скользящие пряные битональные сцепления. В «Утренней серенаде» тональная опора перенесена в верхний голос и битональность более подчеркнута. «Размышление», отличающееся суетливой подвижностью, строится на еще более жестких битональных наложениях.

Период этот замыкают три очаровательные по тонкости вокальные миниатюры для голоса с фортепиано: «Дафенео» (на стихи Мими Годабской), «Бронзовая статуя» (на стихи Леона Поля Фарга) и «Шляпник» (*Le Chapelier*, на стихи Рене Шалюпа), впервые исполненные Жанной Батори 16 мая 1916 года в Париже, на камерном концерте в частном доме. Французские исследователи справедливо относят эти романсы к числу наибольших удач Сати, подчеркивая естественность, гибкую выразительность мелодики и акварельную прозрачность и образность фортепианного сопровождения. Примечательно, что в них Сати не боится быть благозвучно-мелодичным и даже подчеркивает прямую связь с традициями французского романсового мелоса XIX века. В «Шляпнике» мы неожиданно слышим цитату из дуэта «О Магали» из оперы «Мирейль» Гуно, как известно, использовавшего в нем подлинный народный провансальский напев. Романсы эти сродни лучшим образцам ранней вокальной лирики «Шестерки» на стихи современных поэтов.

Мы уже касались музыкально-публицистической деятельности Сати, знакомство с которой может дополнить представление о нем как о музыканте. И эта сфера его деятельности получала весьма разноречивую оценку. Сати неоднократно выступал в печати со статьями, которым он умел придать весьма необычную форму при неизменно остро-дискуссионном содержании и парадоксальности высказываемых в них мыслей по вопросам современной музыки. По существу он всегда — застрельщик нового, защитник права на эксперимент, противник самоуспокоенности, общепризнанного, или заставшего академизма. Но о чем бы ни писал Сати, во всем неизменно проскальзывают нотки личной обиды за непризнание, сочетающиеся со злыми издевками над идейными противниками. Личная ущемленность, кроющаяся за любыми выражаемыми им суждениями, подсказывает ему несправедливые оценки, заставляет порой размениваться на мелочи, толкает на запальчивые, злые, оскорбительные по форме реплики, вызывавшие бурные протесты.

Сати, как все музыканты того времени, не избежал воздействия «Петрушки» и «Весны Священной», ошеломивших со-

временников новизной тематики, музыкальных средств и форм ее воплощения. По примеру Стравинского Сати обращается к музыкальному театру, начав с балета, в котором хочет, однако, отстоять свою самостоятельность и добиться «новой простоты». Этим балетом был «Парад», поставленный труппой балета Дягилева по сценарию Кокто, в декорациях Пикассо, с хореографией Мясина, впервые на склоне лет принесший Сати, увы, скандальную известность.

Премьера «Парада» состоялась 18 мая 1917 года в Театре Шатле под управлением Эрнеста Ансерме — в исполнении труппы Русского балета при участии Лидии Лопуховой, Мясина, Войцеховского, Зверева и др. «Парадом» открывается третий период творчества Сати и, пожалуй, новый этап в деятельности Русского балета в Париже. «Парад» — не балет в собственном смысле слова, это скорее мимическая сцена, с включением элементов цирка, эстрадного танца и мюзик-холла. Возникновение замысла «Парада» относится еще к 1915 году. Жан Кокто — художник, публицист, драматург, поэт и музыкант-любитель, восторгавшийся «Пьесами в форме груши» Сати, предложил композитору план совместного создания балета, который должен был «перевернуть» хореографическое искусство. Сати принял предложение и, получив заказ от Дягилева, взялся за сочинение музыки. При тесном содружестве всех авторов спектакля главную роль в его осуществлении играл Кокто. Он не только сочинил балетный сценарий, но руководил разработкой сценического оформления, костюмов, типажей действующих лиц и даже устанавливал план и характер танцев; Мясин лишь переводил на язык хореографии стиль движений, подсказанный Кокто.

«Параду» придавали большое значение как отправной точке нового направления в искусстве не только в близкой Русскому балету среде, но и во всех артистических кругах Парижа, объятых жадной новаторских открытий. Так, поэт Гийом Аполлинер, зачинатель сюрреализма, сам предложил написать пояснительную статью к премьере «Парада» под названием «Парад, или дух нового», в которой отметил: «В целом „Парад“ изменит образ мыслей многих зрителей. Они будут изумлены, но приятно изумлены, и очарованы, они научатся любить грацию новых движений, грацию, о которой они и не подозревали...»<sup>1</sup>.

Эта «новая грация» строилась на почти точном воспроизведении танцорами профессиональных движений фокусника, акробата, велосипедистки и т. д.

«Новый дух», о котором говорит Аполлинер, проявлялся в беспокойных исканиях не только музыкантов, но ряда близко

---

<sup>1</sup> Lifar S. Histoire du Ballet russe depuis les origines jusqu'à nos jours. Paris, 1950, p. 222.

соприкасавшихся между собой незадолго до того возникших течений в поэзии, живописи, театре, из коих наиболее дерзостно новаторскими считались футуризм и кубизм, дадаизм и зарождавшийся сюрреализм. В живописи эти идеи утверждали П. Пикассо, Ж. Брак, тяготевшие в это время к кубизму; в литературе Г. Аполлинер и Ж. Кокто. Сати очень естественно примкнул к этому течению, ибо в своей музыке он практически осуществлял те же намерения. В языке, формах, содержании музыки Сати этих лет можно найти черты, соответствующие эстетике кубизма в живописи и сюрреализма в поэзии.

Коллар справедливо отмечает, что Кокто проявил удивительную проницательность, выбрав себе в сотрудники по реализации замысла «Парада» Сати и Пикассо, и тем самым превратил спектакль «Парада» в своеобразный музыкально-театральный художественный манифест нового искусства.

Кокто определяет «Парад» как реалистический балет, — «подразумеваю под этим: более правдивый, чем сама правда...». Вот как разъясняет Кокто смысловое содержание происходящего на сцене: «Декорация изображает дома вокруг площади в Париже в воскресный день. Ярмарочный балаган. Три номера из программы мюзик-холла служат парадом. Китайский фокусник. Акробаты. Маленькая американская танцовщица. Трое зазывал организуют рекламу. На своем диком языке жестов они сообщают друг другу, что публика принимает вступительный парад артистов за спектакль, и стараются разъяснить ей эту ошибку, — настоящее зрелище будет внутри балагана. Но никто туда не входит. После заключительного номера парада обессиленные зазывалы валятся друг на друга. Китаец, акробаты и девочка выходят из пустого балагана. При виде бесплодных усилий зазывал они также пытаются заманить публику в балаган».

Кокто так характеризует актеров «Парада»: «Вопреки представлениям публики, эти персонажи больше в кубистской манере, чем зазывалы. Зазывалы — это люди-декорации, портреты Пикассо, которые вдруг задвигались, и сама их структура предписывает их своеобразное хореографическое решение. Что касается четырех актеров, то для них нужно было отобрать целый ряд вполне реальных жестов их ремесла и превратить эти жесты в танец так, чтобы они не потеряли своего правдоподобия, подобно тому, как современный художник, вдохновившись реальными предметами, превращает их в чистую живопись, не теряя при этом из виду их объемы, материал, их окраску и тени»<sup>1</sup>.

Эти несколько пространные цитаты, думается, нужны для того, чтобы понять, к чему стремились авторы «Парада», как

---

<sup>1</sup> Cocteau J. Le Rappel à l'ordre, 1918—1926. Paris — Stockholm, 1926, p. 57—58.

они сами представляли себе «новое» в искусстве, в чем видели эту пресловутую «новую простоту», которую, однако, достаточно усложняли отнюдь не столь уж простым подтекстом.

В соответствии с новыми сценическо-хореографическими задачами и всем строем спектакля в целом музыка в нем отводилось новое место. Музыка также должна была «снизиться» до повседневности и упроститься, играть скорее подсобную, обслуживающую роль. Сати соглашался на то, чтобы партитура превратилась в «музыкальный фон» (нечто вроде декоративного задника), на который должна была накладываться «симфония образных шумов» (две автомобильных sireны, стук пишущих машинок, револьверные выстрелы, шум аэропланов и динамомашин), вписанных в партитуру. Эти звукошумы, согласно эстетике футуризма, призваны были воссоздать атмосферу большого города с его непрерывной, бессмысленной суетой. Музыка Сати пропитана мюзик-холлом, уличными, бытовыми интонациями и ритмами, она — своеобразный экстракт бытовой музыкальной атмосферы современности. Музыка эта обескураживающе проста, обнажена по фактуре, подчас преднамеренно вульгарна. Но простота эта по-своему изощрена.

Построение партитуры очень конструктивно, как бы «геометрично» (подобно новым изобразительным закономерностям кубизма). Три цирковых номера (центральное место в них занимает ретайм американской девочки, перенасыщенный угловатыми синкопами) перемежаются выступлениями зазывал и окружены двойным обрамлением. Внутреннее обрамление — музыка зазывал, предшествующая первому номеру фокусника и завершающая третий номер акробатов; она очень короткометражна (10 тактов гаммообразного движения в начале и примерно столько же в общем финале). Внешнее обрамление — хорал, которым начинается партитура, и следующая за ним экспозиция фуги — «Прелюдия красного занавеса»; стреттное заключение фуги с реминисценциями хорала в кадансе после всех номеров танцевального финала завершает спектакль.

Музыка «Парада» не драматична, а декоративна; она не изображает чувства, не вскрывает психологический подтекст, а сопровождает движения актеров, определяя их пластику и смену с удивительной невозмутимой метроритмической точностью: фокусник «работает» преимущественно в двудольном ритме, иногда «сбиваясь» на трехдольность; американка выступает на ретайме; лошадь и акробаты — под вальс. Сати воссоздал характерные особенности цирковой, балаганной прикладной музыки, ее склад, мелодику, фразировку и оркестровку, примитивную и кричащую одновременно: тут и короткие по дыханию, с рубленным ритмом мелодии, исполняемые духовыми, и пронзительные кларнеты и корнеты, и рычащие

возгласы тромбонов, и грубые взрывы меди, и злоупотребление ударными, особенно тарелками и ксилофоном (среди ударных фигурирует также введенный по настоянию Кокто «Бутылкофон»).

Музыка движется непрерывно, между отдельными ее «номера» нет ни цезур, ни кадансов; остановки возникают внутри номеров на смене движений актеров. Сати совсем не столь уж бездумно копирует «музыку повседневности», он отбирает и концентрирует ее мелодическую пошлость и отупляющую механичность ее ритмоформул, что особенно бросается в глаза благодаря фактурной бедности и примитивности, а подчас неожиданной, как гримаса, терпкости функционально «сдвинутой» гармонизации. Это как бы «фотопортрет» балаганной музыки, во всей ее жалкой до трагизма нищете и вульгарности, крикливой и аляповатой, портрет без ретуши, без поэтизации, без прикрас, с нарочитой точностью воспроизводящий оригинал.

В немалой степени именно благодаря музыке Сати от «Парада» веет пессимизмом и горечью,— именно на ее фоне особенно тупы и грубы понукающие актеров зазывалы, бесталанны их ухищрения привлечь публику, жалки механическидвигающиеся, измученные трудом и нуждой актеры,— так обнаженно показана неприглядная изнанка их ремесла и взаимоотношений, так беспросветно-буднично выглядит их представление.

Премьера «Парада» вызвала скандал. В спектакле были нарушены сразу все привычные каноны нарядного, красочного балетного действия, варварски-экзотического или изысканно-сказочного, которыми ослепляли публику дягилевские постановки. В «Параде» увидели «пощечину общественному вкусу» в духе футуристических и кубистских демонстраций, в равной степени оскорбительную и для защитников театрального традиционализма, и для сторонников импрессионизма, и для адептов возвышенного и строгого понимания задач искусства Schola Cantorum. Возмущались всем: кубистским оформлением, акробатической хореографией и «низкопробной» музыкой.

Лишь немногие поняли замысел Сати и отнеслись всерьез к его музыке. Примечательно в этом отношении суждение Стравинского: «...спектакль... поразил меня своей свежестью и подлинной оригинальностью. „Парад“ как раз подтвердил мне, что я был прав, когда так высоко ставил достоинства Сати и роль, которую он сыграл во французской музыке тем, что противопоставил смутной эстетике доживающего свой век импрессионизма свой сильный и выразительный язык, лишенный каких-либо вычур и прикрас»<sup>1</sup>. Столь благожелательное суждение «великого Игоря» об «аркейском отшельнике» и чу-

---

<sup>1</sup> Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 148.



даке, вероятно, объясняется еще и тем, что несомненно родство «Парада» с «Байкой про Лису, Петуха, Кота да Барана», «Историей солдата» и «Маврой» в сходных приемах гротескного преломления, «остранения», искажения, «искривления» бытовой музыки: подобное переосмысление ее может преследовать различные цели.

В громком хоре беспощадной критики «Парада» тонули робкие голоса восхищения немногочисленной, но талантливой, фрондирующей против старшего поколения музыкальной молодежи, которая увидела в «Параде» первую реализацию своих неформировавшихся исканий «новой простоты», динамизма, «объективности», увидела в нем новый метод преломления современности в искусстве, увидела путь к сближению вульгарной, но живой музыки города и повседневности с профессиональными формами, в противовес отвергаемому ими «созерцательному аристократизму» дебюссистов или выхолощенности традиционализма. Орнк, Мийо, Дюрей, Ролан-Манюэль признали Сати своим учителем, а Кокто — пророком нового искусства. Будущая «Шестерка» провозгласила своим знаменем «Парад», которым для них начиналась новая эра во французской музыке.

Вслед за новаторством в области балета, Сати решает сказать новое слово в музыкальной драме. В 1918 году он создает симфоническую драму «Сократ» в трех частях для голосов и камерного оркестра, впервые исполненную в 1920 году в концертах Национального музыкального общества. «Сократ» — это философско-драматические сцены на фрагменты из подлинных диалогов Платона, заимствованные из «Пира», «Федра» и «Федона» в переводе Виктора Кузнецова, который все французские исследователи дружно признают точным, но бледным и плоским. Три части драмы Сати носят следующие названия: «Пир», «На берегах Илизуса» и «Смерть Сократа». Отметим сразу, что никакой драмы в обычном смысле слова здесь нет. Вместо нее — спокойные рассуждения или размеренное повествование. В первой части Алквиад на пиру произносит хвалу Сократу, своему застольному соседу. Он сравнивает Сократа со статуэткой Силена, которого скульпторы так любят изображать с флейтой в руке, а также — с сатиром Марсием, который покорял всех своими чудесными импровизациями на флейте, соперничая с самим Аполлоном, жестоко наказавшим его за эту дерзость. Сократ не играет на флейте, но неотразимо покоряет собеседников своими речами, способными растрогать до слез, подобно флейте сатира. Первая часть завершается краткой репликой Сократа, который, в первую очередь, согласно обычаю, должен воздать хвалу своему соседу по застолью.

Вторая часть представляет собой диалог между Сократом и его учеником Федром во время мирной прогулки по берегу

реки в знойный день. Они ищут тень, рассуждая, где именно на берегу, согласно легенде, Борей похитил юную Орифию, отдалившуюся от подруг. И Сократ высказывает предположение, что может быть в действительности она просто по неосторожности упала со скалы от сильного порыва ветра и утонула, а люди создали легенду — людям ведь свойственно видеть сверхъестественное там, где его нет. Затем они располагаются на траве в тени могучего платана и засыпают, умиротворенные тишиной природы.

В третьей части Федон повествует о последних часах жизни Сократа, заключенного в тюрьму, где Федон и другие верные ученики навещали философа, и о смерти мудрого учителя, обвиненного идейными противниками в неверии и приговоренного Ареопагом принять яд.

Сати почитал Платона и преклонялся перед невозмутимой ясностью жизни и стоицизмом смерти Сократа, в воззрениях и судьбе которого, вероятно, видел немало родственных себе черт! Сати считал недостижимо возвышенным строй диалогов Платона и высказывал неоднократно мысль, что в сочетании с подобным текстом музыка должна играть лишь служебную, подчиненную роль — «она должна быть так же скромна и незаметна, как обои в комнате, как мебель, которой пользуются, не замечая ее» («la musique d'ameublement»). Эта парадоксальная формулировка вызвала немало споров, т. к. понималась буквально. Поль Коллар, как и многие сторонники Сати, разъясняет эту мысль иначе: музыка не должна в деталях совпадать с текстом; она передает общую атмосферу, «среду», сохраняя некую единую «среднюю температуру» эмоций на значительном протяжении и обладая в этих пределах известной автономией в закономерностях своей конструкции. Коллар развивает интересный тезис<sup>1</sup>, что в этом Сати сродни художникам раннего Ренессанса, таким как Фра Беато Анжелико, Боттичелли и близкий им по духу в XIX веке Пюви де Шаванн. Вместе с сюжетным содержанием они решали на своих полотнах ряд чисто композиционных и технологических задач единства изображаемого, отсутствия беспокойных контрастов, многократного повторения параллельных линий или чередования и повторения единообразных мелких штрихов и кривых, заполняющих деление пространства, повторность симметричного расположения фигур и т. д. У Сати это выражается в сохранении единого на всем протяжении музыки «Сократа» некоего выравненного по напряженности, умеренного тона эмоции, что достигается настойчивым повторением или чередованием отобранных единообразных гармонических последований, фактурных рисунков, группировки мотивов, деленных на короткие одно- и двухтактовые ячейки, симметричными

<sup>1</sup> См.: *Collaer P. La Musique Moderne*, pp. 156—157.

их повторами на близком и далеком расстоянии и т. д. Не следует ли в этом видеть предвосхищение самодовлеюще конструктивных задач, которые будут решаться в музыке с текстом в недалеком будущем после Сати композиторами неоклассической направленности?

Но вернемся к тому, какое впечатление оставляет музыка «Сократа» исходя не из ее конструкции, а из содержания текста. Отсутствие сюжетного и сценического действия заставляет видеть в «Сократе» скорее камерную ораторию или кантату, чем драму. Перевод прозаического текста Диалогов Платона по своему складу и словарю отмечен не только простотой, но местами даже обыденностью. Стремясь поднять, возвысить его, придать ему античную величавость и философскую значительность, Сати трактует вокальную линию как просодию в духе старинной грегорианской псалмодичности, близость к которой подчеркивается узкой интерваликой, монотонной, безударной выровненностью всех слогов, что свойственно церковной латыни, но совсем не свойственно пульсу и артикуляции французского языка<sup>1</sup>. Это приводит лишь к обесцвечиванию смысловой и эмоциональной нагрузки прозаического текста. Сати предписывает певцу интонировать «как бы читая», но это вялое по ритмике и бледное по мелодической интонации «чтение» не усиливает, а ослабляет воздействие текста.

Просодия эта сочетается с усыпляюще однообразным, бескрасочным, ритмически аморфным сопровождением, в котором «тощие», равномерно «шагающие» аккордовые «столбы», состоящие преимущественно из трезвучий с «запретными» параллелизмами или квартовых сцеплений, чередуются с примитивными по рисунку фигуративными движениями, перегруженными интервалами больших секунд, тритонов, кварт, часто образующими двухголосие на оstinatном басу. Музыка вся окрашена грегорианской ладовостью, что придает ей не столько античный, сколько средневековый колорит церковной просодии.

Поэтому нет ничего удивительного, что равно утомительно однообразно, в некоем едином умеренном, погашенном эмоциональном «ключе» звучат и «Пир», в котором, несмотря на явную терпкость и возбужденность текста, в музыке отсутствует даже намек на вакхическое оживление, и вторая часть — «На берегах Илизуса», — в музыке которой так хочется уловить хоть дуновение того живого чувства природы, которым столь богат текст Платона. Пожалуй, лишь в третьей части — «Смерти Сократа» — уместен этот эмоциональный

---

<sup>1</sup> Аналогичный эксперимент с переакцентировкой французской речи произведет позднее Онеггер в своей «Антигоне» (1924—1927), преследуя при этом цель прямо противоположную.

аскетизм музыки Сати, в которой не знаешь, чего больше, — сознательного отказа от снижающего тему «бытовизма» привычных средств выражения или бессилия композитора найти источник эмоций должной чистоты и наполненности, после многих лет иссушивших его «гримас» и пародий. В «Сократе» Сати очень серьезен и стремится быть возвышенным от первой до последней ноты; здесь нет и следа иронии даже тогда, когда в тексте проступает не только улыбка, но прямая насмешка философа-скептика. При всей однотонности музыки в ней есть эпизоды, волнующие своей суровой, сдержанной, «молчаливой» трагичностью.

Таковы многие страницы последней части: начальный монотонный звон скользящих то вверх, то вниз рядов параллельных трезвучий в светлом верхнем регистре, в дальнейшем, чередуясь со слоями фигураций, постепенно опускается в сгущающийся сумрак басов. Этот звон перекликается с начальным остинатным «густым» звоном «Пира» и образует симметричное обрамление. Какой-то покорной судьбе эмоциональной приглушенностью и все нарастающей к концу заторможенностью веет от музыки последних страниц рассказа Федона.

«Сократ» произвел странное впечатление. Одним, таким, как Поль Ландорми, все симпатии которого оставались в сфере импрессионизма, «Сократ» показался мертвенно-архаичным, а его аскетизм в средствах выразительности — граничащим с бедностью. Другие, такие, как Поль Коллар, тяготевший к новаторским исканиям, увидели в нем новое «мудрое открытие», наносящее удар чрезмерной усложненности вокального оперного языка и злоупотреблениями красочностью оркестровой ткани. Но можно ли всерьез считать «открытием» попытку воссоздать дух античности средствами грегорианской псалмодии — этого давно пройденного и очень специфического этапа музыкального мышления, к тому же глубоко чуждого самой сути насыщенного соками живых чувств античного искусства? И можно ли убедительно на сегодня воссоздать прошлое, исходя из позиций воскрешения чистой архаики в средствах выражения, не пытаясь приблизить его к миру чувств и представлений современного человека? Но вместе с тем сам аспект решения античной темы, метод архаизации музыкального языка и новые принципы музыкального конструирования в «Сократе» оказались плодотворными для других и явно предвосхищают грядущий неоклассицизм «Антигоны» Онегера, «Аполлона Мусажета» и «Царя Эдипа» Стравинского.

После нескольких вокальных и фортепианных миниатюр, которые такие исследователи, как Дюмениль, Коллар, Кёклен, Кортю оценивают положительно, Сати продолжит свои эксперименты в театре, но уйдет в них далеко в сторону от «Сократа».

В фортепианных произведениях 1916—1919 годов появляются новые черты. В них отсутствуют пародии и эксцен-

триады, они получают нейтральные, даже традиционные названия — Ноктюрн, *Rêverie*, построение их более пространно, форма более развита и чаще всего сводится к трехчастности, утратив былую вызывающую краткость, угловатость и асимметричность. Письмо не везде линейно, хотя подчас и в простейшем гомофонно-гармоническом складе дает себя чувствовать линейное мышление. Уже в «Параде» Сати вернулся к тактовой черте. Сати перестал бравировать кричащими диссонансами и остротой битональных сопряжений; лишь изредка он позволяет себе отдельные пятна квартовых сцеплений. Музыкальный язык его потерял свою остроту, стал мягче, но и бесцветнее. Уже в «Бюрократической сонатине» (1919) эксцентричны лишь название и некоторые ремарки, а в целом, по справедливому определению Корто, в структуре и письме Сати не столько пародирует, сколько невинно копирует Клемента.

В 1920 году написаны три маленькие пьесы для фортепиано в 4 руки под названием «Размышление», «Шествие», «Полька» («*Rêverie*», «*Démarche*», «*Coin de Polka*»), представляющие собой музыкальные иллюстрации детства Пантагрюэля и игр Гаргантюа. Юмор в них значительно мягче и безобиднее, чем можно предполагать, исходя из заложенных в самой тематике и образах Рабле гигантских пародийных «преувеличений».

15 мая 1924 года в театре «*Cigale*», в антрепризе «Парижских вечеров» графа де Бомона был поставлен «Меркурий» — «пластические позы в трех картинах», в оформлении Пикассо с хореографией Мясина и музыкой Сати. Античный мир и его герои трактовались в духе ярмарочных представлений. Но приемы фривольной модернизации античных мифологических авантур «Меркурия» явно послужили моделью для опер-минюток Мийо. Сати не сумел сказать ничего нового по сравнению с «Парадом». Даже такие верные поклонники Сати, как Орик, вынуждены были признать «Меркурий» неудачей.

29 ноября 1924 года Шведский балет поставил в театре «Елисейских полей» новое создание Сати — балет «*Relâche*», в декорациях и по сценарию Франсиса Пикабия, с кино-антрактом будущего выдающегося кинорежиссера Рене Клера. Подзаголовок спектакля явно несет на себе следы футуристских неологизмов: «*Ballet instantanéiste en deux actes, un entr'acte cinématographique, et „la queue du chien“*» («балет-мгновение в двух актах, с киноантрактом и „собачьим хвостом“» — подразумевается финальная балетная массовая кода). Само название «*Relâche*» означает — отмена спектакля, перерыв, передышка (иногда переводят «антракт»), по-видимому, авторы намекают на отказ от осмысленного танцевального представления. Примечательно краткое пояснение к спектаклю, принадлежащее художнику Пикабия, в то время — ярому футуристу.

В балете нет никакого осмысленного сюжетного содержания. Танцоры в современных костюмах; появляется Женщина, кото-

рая садится на стул посреди сцены в предполагаемом кафе. Она под музыку курит папиросу, оглядываясь по сторонам, затем без музыки танцует. Следует выход Мужчины, разыгрывается сценка встречи его с Женщиной в вертящейся двери, мешающей им разглядеть и приблизиться друг к другу. Появляется группа мужчин. В партитуре ремарка — «женщина одевается, мужчины раздеваются». Есть «танец с тачкой» (?), «танец в короне», который танцует Женщина; затем Мужчина «отнимает у нее корону и надевает на голову одной из зрительниц». По-видимому, в этих эксцентриадах было потеряно чувство меры, так как балет осмеляли даже в кругах молодежи.

Музыка Сати представляет собой бледную копию стилистических приемов «Парада», но она более безлика, лишена выдумки, примитивно откровенно и не изобретательно копирует самую бесцветную и банальную музыку кафе-концертов. Она состоит из отдельных коротеньких номеров, галопов, вальсов и кек-уоков. Даже самые верные поклонники Сати отнеслись к ней критически. Так, Орик из группы «Шести», еще совсем недавно наиболее восторженный и преданный почитатель Сати, после премьеры «Меркурия» довольно решительно высказал мнение, что «Сати пора бы уже на покой, так как ему нечего больше сказать». Было ли это полным истощением творческих сил или кризисом, предвещавшим еще одну «смену вех»?

Именно в это время Сати собирает вокруг себя новую молодежь так называемой «Аркейской школы», учит их ценить музыку Гуно, Обера, ориентирует вернуться к французским традициям и музыкальному языку теперь уже XIX века. По-видимому, Сати снова одним из первых понял опасность нигилистического разрушения ладо-тональных закономерностей и злоупотребления джазовостью. Но сомнительно, могло ли служить панацеей от этой беды «воскрешение» Обера и Гуно... Примечательно, что последним замыслом Сати, который он не успел реализовать, была опера «Павел и Виргиния» на сюжет одноименного сентиментального романа XVIII века Бернардена де Сен-Пьера; либретто оперы должен был написать Кокто, ее художественное оформление Сати поручил Дерэну. Остается неизвестным, в каком плане собирался преломлять Сати этот столь неожиданный для него сюжет.

В последние годы, несмотря на шумную, вернее, скандальную известность, жизнь Сати полна материальных трудностей и лишений, граничащих с нищетой; он стар, его силы истощены, постоянный заработок отсутствует. Но он стоически скрывает это от всех, хотя порой в его письмах к друзьям прорывается почти мольба о помощи. Так, еще в 1918 году он писал Валентине Гюго: «Вы всегда были добры к вашему старому другу, — подумайте, молю вас, нет ли какой-нибудь возможности определить его на место, где бы он заработал себе на хлеб. Все равно где. Самая низкая работа не оттолкнула бы меня, уверяю вас.

Только думайте поскорее. Я дошел до крайности и больше не могу ждать...»<sup>1</sup>. Вскорости после премьеры балета «Relâche» он тяжело заболевает. Друзья как-то не сразу это заметили. Его перевозят в больницу, где он угасает 1 июля 1925 года.

Знакомясь со всем наследием Сати в настоящее время, трудно себе представить, что это творчество могло сыграть столь существенную роль для нескольких поколений французских музыкантов. По-видимому, секрет его воздействия таился еще и в личном с ним общении, в его удивительной чуткости к запросам времени, в бережном внимании и вере в молодежь, в даре одновременно предугадать направление ее исканий, при котором найденные Сати даже крошечные блестящие нового превращались в важные ориентиры для молодых, в ариаднину нить, выведившую их из лабиринта неопределенных блужданий. Он обладал редким талантом учителя и воспитателя. Однако это не дает оснований для особо высокой оценки идейной и эстетической значимости его творческого наследия, в котором негативное — карикатура, шарж, гротеск — увы, намного перевешивают этически и эстетически позитивное.

До последнего времени оставалось неизвестным, чем заполнял свою жизнь Сати за пределами общения с теми музыкальными, театральными и светскими кругами столицы Франции, которые принято называть «весь Париж». По-видимому, открытая в Национальной библиотеке в ознаменование 100-летия со дня рождения композитора, посвященная жизни и творчеству Сати выставка материалов и документов дает возможность восполнить многие пробелы в нашем представлении о нем. Пока также неизвестно, какие обстоятельства привели Сати в 1920 году сначала в Социалистическую партию, а затем, при ее размежевании, — в число первых членов организовавшейся Коммунистической партии Франции. Жорж Леон в своей заметке о выставке в Национальной библиотеке<sup>2</sup> упоминает о хранящейся там личной карточке за № 8576 Эрика Сати, члена Французской секции Коммунистического Интернационала, датированной 1922 годом. Факты подобного рода ставят под сомнение категоричность суждений Мезеуса, который, опираясь на авторитет Темплие, первого биографа Сати, утверждает: «Делались попытки присоединить Сати к политике Коммунистической партии, в какой-то степени „завербовать память о нем“ (sic!). Г-н Темплие был совершенно прав, подчеркивая, что Сати не имел никакого представления о доктринах марксизма! Тем, кто его знал, хорошо известно, что он любил применять к себе определение „большевистский“, которое в те годы звучало весьма колоритно и воспринималось как

<sup>1</sup> *Dumesnil R. Histoire de la Musique, t. IV, p. 216.*

<sup>2</sup> *Leon G. Sourires et travaux d'Eric Satie.— Humanité, 28. V. 1966, N 6758.*

вызов. Сати был своего рода анархистом, очень добрым и очень либеральным. Как всякая благородная по природе своей натура, он ненавидел конформизм, милитаризм, крикливый патриотизм, спекуляторов и карьеристов всех мастей»<sup>1</sup>. Думается, что исходя из всех приводимых Мезеусом доказательств, можно с полным основанием прийти к прямо противоположному выводу: Сати-гражданин сумел в послевоенное время преодолеть склонность к анархическому бунтарству и, по-видимому, имел достаточно ясное представление о «доктринах марксизма», если сделал выбор между социалистической партией Блюма и французской секцией Коммунистического Интернационала. Но агрессивность политических воззрений и позиций Сати, несмотря на все более отчетливую демократическую направленность его творческих намерений, не нашла адекватного воплощения в его музыке, и в этом он не был одинок.

## ВОЗНИКНОВЕНИЕ «ШЕСТЕРКИ»

Годы первой мировой войны были, так сказать, инкубационным периодом новых тенденций в творчестве молодого поколения французских музыкантов, главенствующее положение в котором постепенно заняла группа молодых композиторов, проявившая себя как тесно спаянное, энергичное, даже агрессивное творческое содружество.

В самом конце войны и первые послевоенные годы внимание музыкального артистического Парижа привлекла группа молодежи, которую критика и общественное мнение объединили под названием «Шестерки». Это были Дариус Мийо (1892—1974), Артюр Онеггер (1892—1955), Жорж Орик (р. 1899), Франсис Пуленк (1899—1963), Луи Дюрей (1888—1979) и Жермена Тайефер (р. 1892). Все они примерно одного возраста. Все они нащупывали свои творческие позиции исподволь, «вслепую», сначала ограничиваясь лишь областью музыкальной технологии (музыкальный язык, формы). Все далеко не сразу нашли идейно-эстетическую основу своим, на первых порах чисто эмпирическим, поискам нового.

Первое время в области своего искусства эти молодые композиторы как мыслители проявляли значительно меньшую зрелость, чем как музыканты-практики, каждый из которых довольно быстро нашел свою сферу высказываний, свой круг тем и образов, свою стилистическую манеру, а главное, своих поэтов и драматургов. Их воззрения формировались под непосредственным идейным воздействием представителей смежных ис-

---

<sup>1</sup> Meseus E.-L.-T. Le souvenir d'Eric Satie.— La Revue Musicale, 1952, juin, N 214<sup>a</sup>



кусств — поэтов, писателей, художников, идейно-эстетические позиции и направленность новаторских устремлений которых сложились значительно раньше. Не без запоздания переживали молодые музыканты то брожение умов, воспринимали тот дерзкий нигилистический дух, который отличал сюрреализм и дадаизм в поэзии, или конструктивистские и кубофутуристские тенденции в изобразительных искусствах, возникшие в начале века и сложившиеся накануне первой мировой войны.

Поэтому в формировании идейно-творческих позиций музыкантов весьма значительную роль играло прямое воздействие, а также сотруничество и порой тесное общение с такими литераторами, как Гийом Аполлинер, Франсис Жамм, Поль Клодель, Блэз Сандрар, Макс Жакоб, а позднее Поль Валери, Поль Элюар, Луи Арагон, с такими художниками, как Пабло Пикассо, Фернан Леже, Жорж Брак, Рауль Дюфи, Мари Лорансен. Примечательно, что на первых порах глашатаем их воззрений, выступавшим от их лица, признанным идейным вождем и защитником, оказался не композитор и даже не музыкальный критик, а поэт, драматург, сценарист, художник, график и музыкант-любитель Жан Кокто, с публицистическими декларациями которого члены «Шестерки» солидаризировались, хотя далеко не все они полностью эти декларации разделяли. В глазах же общественного мнения Кокто, связанный близкой дружбой с «Шестеркой», долго считался ее идеологом.

Воззрения и творческие интересы членов «Шестерки» складывались в частых дружеских встречах, обмене мнениями, спорах, в которых проявлялись не только единство, но и различие их вкусов и склонностей. Единодушны они были в жадном интересе ко всему новому в смежных искусствах, в признании необходимости искать новые идеалы и творческие пути, в категорическом, а подчас нигилистическом отрицании эстетики, тематики и технологии музыкального искусства старшего поколения, но каждый из них обладал своими вкусами и отличался своим пониманием новаторства. Разноречивость их склонностей, постепенно перераставших в осознанную, все более разную творческую направленность, выявилась далеко не сразу и предопределила дальнейшие пути композиторов. Но общественное мнение продолжало ошибочно считать их стоящими на единой творческой платформе, довольно долго не замечая происшедшего идейно-творческого размежевания. Этому заблуждению немало способствовали сохранявшиеся между ними тесные дружеские связи и совместные концертные выступления.

Группа «Шести» сложилась не сразу. Еще в предвоенные годы на школьной скамье в стенах Консерватории знакомятся и дружески сближаются ровесники: А. Онеггер — швейцарец по происхождению, прибывший из Гавра в Париж, и уроженец Прованса Д. Мийо. (Мийо поступил в Консерваторию в 1909, Онеггер — в 1911 г.). С ними (особенно с Онеггером) в большой

дружбе Жак Ибер, с которым они часто встречаются на общих занятиях в классе контрапункта профессора А. Жедальжа. Впоследствии Ибер лишь по чистой случайности не был причислен к группе «Шести», точно так же как Жан Вьенер, Ролан-Манюэль и некоторые другие молодые музыканты, близкие по духу будущей «Шестерке».

К ним вскоре присоединяется совсем молодой Жорж Орик, четырнадцати лет приехавший из Монпелье в столицу с тетрадью романсов. Смелость, оригинальность и ранняя зрелость музыкальных воззрений и первых творческих опытов Орика изумляли его новых друзей. Дарование Орика было замечено не только его товарищами: еще в 1912 году столичной музыкальной критикой отмечались юношеские сочинения этого необыкновенно одаренного провинциала, а в 1914 году, — т. е. когда ему было 15 лет, — его произведения по рекомендации д'Энди исполнялись в концертах Национального музыкального общества. Орик познакомился с молодым поэтом Блэзом Сандрамом (впоследствии часто сотрудничавшим с членами группы «Шести») и с Эриком Сати, который, случайно услышав произведения Орика, сам проявил инициативу личного знакомства с ним. Беспokoйный новаторский дух Сати покорила юного музыканта, увидевшего в Сати учителя и пророка.

К кружку трех дерзких молодых искателей присоединяются Жермена Тайефер — превосходная пианистка и талантливая ученица по композиции Коссада и Видора, последовательно завоевавшая многие награды и с блеском окончившая консерваторию, а затем — Луи Дюрей, частный ученик по композиции профессора Schola Cantorum Сен-Рекье. Ко времени знакомства со своими будущими соратниками Дюрей — самый старший по возрасту, вооруженный творческим и жизненным опытом, уже прошел сложный путь исканий, вплоть до кратковременного увлечения атонализмом Шёнберга. К этому кружку с первых дней его возникновения примыкают многие молодые исполнители — будущие «звезды парижского концертного небосклона», а также молодые поэты, литераторы и художники, с которыми музыканты ищут общения. Все они регулярно встречаются, знакомятся с новыми произведениями, посещают концерты, художественные выставки и театральные премьеры, спорят, обсуждают новые сочинения друг друга. Большим авторитетом среди них пользуется Сати — его мнения, советы, мысли, афоризмы; его сочинения вызывают восхищение, пылкий интерес и подвергаются внимательному изучению. «Сати был нашим фетишем. Он был очень популярен в нашей среде, — отмечает в своих воспоминаниях Мийо. — Чистота его искусства, ненависть к уступкам ради успеха, презрение к деньгам, непримиримость к критикам были для нас чудесным примером.»<sup>1</sup>

<sup>1</sup> *Milhaud D. Notes sans Musique. Paris, 1949, p. 110.*

Война на какое-то время разлучила эту молодежь: швейцарский подданный Онеггер вынужден уехать в Цюрих; Дюрей, Ибер, Ролан-Манюэль вступают в действующую армию; Мийо, не попавший в армию по болезни, работает сначала в Франко-Бельгийском обществе помощи беженцам («Foyer Franco-Belge»), затем в Доме прессы при Министерстве иностранных дел, а с 1917 по 1919 год живет в Бразилии как сотрудник французского посольства (личный секретарь посла Франции Поля Клоделя). Но дружба их не распалась, и при первой возможности и встречи возобновляются.

В военные годы артистическая жизнь Парижа не прекращалась, но лишь приняла новые формы. Многие театры закрылись, не появлялись сложные, дорого стоящие премьеры, консервировались, временно слились или распались большие концертные коллективы, редки были симфонические концерты в больших помещениях, даже такие артистические ассоциации как Национальное музыкальное общество и Музыкальное общество независимых, объединившиеся на время войны, ограничивались преимущественно камерными концертами<sup>1</sup>. Зато в маленьких залах, в ателье художников, превращающихся в импровизированные концертные помещения, и в частных домах богатых любителей и покровителей музыки устраивается множество концертов на товарищеских началах или с благотворительной целью, посещаемых преимущественно немногочисленной художественно-артистической средой, которая и создает на них непринужденную дружественную атмосферу.

Молодой дирижер Владимир Гольшман в спорадических концертах в зале Клуба земледелия знакомит публику с новыми симфоническими и камерными произведениями, главным образом молодых авторов. Виолончелист Феликс Дельгранж, оставив успешно развивавшуюся виртуозную деятельность, отдается дирижированию и организует систематические концерты новой музыки в случайных помещениях, превращающихся в импровизированные концертные залы. Он часто объединяет свои усилия с художником Леженом, предоставляющим для концертов свое ателье на Монпарнасе, на улице Гюйгенс, где на стенах развешиваются новые полотна добывающихся признания молодых художников. Такие объединенные артистические собрания получают название «Союза лиры и палитры»; их живо описывает в своих воспоминаниях Мийо.

В этих концертах активно принимают участие выдающиеся исполнители: камерные певицы, убежденные пропагандистки всего нового — Жанна Батори, некогда отважившаяся впервые

---

<sup>1</sup> Однако в 1916 г. в Концертах Ламурё—Колонна дирижер Габриэль Пьерне исполнил Поэму для фортепиано с оркестром Д. Мийо с участием пианистки Марсель Мейер, ошеломившую публику непривычно терпким политолизмом.

спеть вокальный цикл Равеля «Естественные истории»; Марсель Жерар, также известная своим исполнением Равеля; певец-актер, режиссер и либреттист Пьер Бертэн; прославленный интерпретатор Дебюсси и Равеля пианист Рикардо Виньес; скрипачка Элен Журдан-Моранж, в недалеком будущем авторитетный музыкальный критик; женский струнный квартет Капель. Выступают и молодые пианистки, горячие сторонницы новой музыки — Марсель Мейер, Жюльетта Мейерович, Андре Ворабур. Порой в роли исполнителей, с переменным успехом, фигурируют и сами композиторы. Эти концерты по преимуществу носят замкнутый, камерный характер, подобно собраниям кружков любителей, где исполнители неотделимы от слушателей, все знают друг друга, принадлежат к тесной артистической среде. Особые условия бытования музыки молодых композиторов способствуют тяготению их к малым формам (примером им служат «музыкальные афоризмы» Сати) и культивированию ими тематики, а также поэтического и музыкального языка, рассчитанных на узкий круг «посвященных», понимающих друг друга с полуслова. Этот налет «богемности» надолго сохранится в миниатюрах и малых музыкально-театральных формах Мийо, Пуленка, Орика.

К концу войны, в 1917—1919 годах, деятельность подобных концертных содружеств, как и вся художественно-артистическая жизнь Парижа, становится особенно оживленной. Возрождаются и перерождаются течения, направления, группировки, сложившиеся еще до войны. Стремительно возникают и множатся новые артистические объединения и содружества, шумно возвещающие о себе широковещательными декларациями, и порой очень быстро распадаются, уступая место еще более новым проявлениям беспокойных, неустойчивых исканий. Постепенно все отчетливее выявляются идеологические корни дифференциации этих течений.

Группа «Clarté» («Ясность»), возглавляемая Анри Барбюсом, объединяет наиболее последовательных прогрессивных представителей демократического, социально-обличительного направления в литературе, сохранившего преемственные связи с традициями критического реализма. Именно они в дальнейшем сыграют огромную роль в культурной деятельности Народного Фронта, и многие из них вступят в ряды Коммунистической партии Франции<sup>1</sup>. С этой группировкой сближается Ромен Роллан. Скрестятся с ней пути Роже Мартена дю Гара. Но на пороге 20-х годов далеко не сразу поляризуются буржуаз-

<sup>1</sup> Группа «Clarté» объединялась вокруг основанного А. Барбюсом в 1919 году журнала «Clarté». В нее входили Анатоль Франс, Раймон Лефевр, Поль Вайян-Кутюрье, Жорж Дюамель, Жюль Ромен и т. д., а также многие иностранные прогрессивные писатели-гуманисты, такие как Бласко Ибаньес, Томас Гарди, Герберт Уэллс, Элтон Сниклер, Стефан Цвейг и многие другие, печатавшиеся в журнале.

ные и антибуржуазные тенденции в искусстве. Многие по сути антибуржуазно настроенные художники будут еще долго находиться в плену смутного анархического бунтарства, опирающегося на узко эстетические предпосылки.

Продолжает оставаться в силе академизирующийся символизм в различных его разновидностях, тесно сплетаясь с крепнущими неоклассическими тенденциями (Клодель, Валери). В сложных переплетениях разноречивых воздействий развивается творчество Сен-Жон Перса, Ж. Сюпервьеля, А. Жида. Все более откровенно проявляются реакционные, националистические, прокатолические умонастроения, питаемые нарастающей волной неокатолицизма. Но властителем дум молодого поколения, признанным вождем бунтарской французской поэзии остается Гийом Аполлинер (1880—1918) — участник и жертва войны (он был ранен в голову) и ее гневный обличитель. Его новаторские искания в области тематики и версификации порождают целое новое направление — сюрреализм, представленное после смерти Аполлинера молодыми поэтами, также прошедшими испытания войны, — Андре Бретоном, Полем Элюаром, Луи Арагоном, Пьером Реверди<sup>1</sup>. Не теряет своего воздействия на молодежь соратник и соперник Аполлинера в исканиях обновления французской поэзии Макс Жакоб. Сближается с демократическими кругами, проникается идеями социализма и убежденной приверженностью к Октябрьской революции и молодой Советской России Блэз Сандрар. Ошеломляет жаждой нового, стремительностью своих эстетических «поворотов» и парадоксальной остротой своих публицистических выступлений Жан Кокто. Издают свои кричащие, «ниспровергательские» манифесты дадаисты во главе с Тристаном Тцара и кубофутуристы, увлекающиеся идеями машинизма. Наряду с Матиссом, Дерэном, Пикассо, устраивают свои выставки Брак, Дюфи, Леже, Лорансен, Пикабиа. В выставочных залах продавцов картин и книжных лавках общаются поэты и художники. Широкой известностью в артистических кругах пользуется книжная лавка Адриенны Монье, где встречается весь цвет современной поэзии. Там читают свои стихи маститые Поль Клодель и Поль Валери, Андре Жид и Леон-Поль Фарг, Джеймс Джойс и Поль Элюар, Эрик Сати показывает свои новые сочинения, юный Франсис Пуленк, допущенный на эти собрания французского Парнаса, благоговейно приобщается к искусству.

Молодые музыканты, увлеченные водоворотом новых идей и художественных событий, которыми перенасыщена артистическая жизнь Парижа, жаждут принять в ней активное творческое участие. Вокруг Сати, ставшего знаменитостью и подня-

---

<sup>1</sup> Сюрреализм — явление сложное, внутренне противоречивое, эволюция его, как и личная эволюция отдельных его представителей, требует особого рассмотрения.

того на щит молодежью после скандальной премьеры 18 мая 1917 года его «Парада» в антрепризе Дягилева, восстанавливается кружок «Новой молодежи» и значительно пополняется новыми адептами. В него включаются Дюрей и Пуленк, который еще в 1916 году, благодаря своему учителю Р. Виньесу, подружился с Ориком и познакомился с Сати, далеко не сразу одарившим его своим доверием. К ним присоединяется и Мийо, вернувшийся в начале 1919 года в Париж из Бразилии. Жан Кокто, после совместной постановки «Парада» особенно горячо пропагандировавший Сати, теперь становится глашатаем музыки молодежи, которую опекает Сати. Кокто немало способствует сближению молодых композиторов с поэтами, драматургами, театральными деятелями, например, с всесильным Дягилевым, очень прислушивающимся к его рекомендациям. Отдельные произведения «Новой молодежи» все чаще исполняются в концертах Дельгранжа и Гольшмана, но дебютанты мечтают о более широком признании. Довольно существенную роль в музыкальной жизни Парижа снова начинают играть великосветские меценаты, устраивающие домашние концерты и спектакли для сугубо избранной публики силами приглашенных выдающихся артистов. Некоторые из меценатов, еще совсем недавно прославлявшие Дебюсси и Равеля, проникаются интересом к новым веяниям в искусстве и покровительствуют молодым, пока безвестным музыкантам. Так, на домашнем концерте у графа и графини де Бомон исполняется в 1917 году «Негритянская рапсодия» Пуленка<sup>1</sup>. Устраивает у себя в доме концерты и спектакли новой музыки, заказывает и оплачивает публикацию и исполнение сочинений молодых композиторов княгиня Винаретта де Полиньяк<sup>2</sup>, соревнуется с нею в меценатстве и «открытии» новых талантов ее приятельница, известная поэтесса, виконтесса Мари-Лаура де Ноай<sup>3</sup>. Не отставали от титулованных меценатов и представители буржуазии. Так, владелец прославленного ателье мод Поль Пуаре устраивал в доме своей сестры многочисленные пышные музыкальные празднества, превращавшиеся в события великосветского Парижа.

Но особенно важную роль в общественном признании лидеров композиторской молодежи играли все же не меценаты,

---

<sup>1</sup> В 1924 г. граф де Бомон организовал сезон исполнения музыкальных новинок в помещении маленького театра «Cigale». Там в июне 1924 г. был поставлен балет Сати «Меркурий», названный автором «пластические позы в 3-х картинах».

<sup>2</sup> Полиньяк, Винаретта, княгиня де (1878—1943), вдова князя Эдмона де Полиньяка, урожденная Зингер (наследница фирмы швейных машин, основанной ее отцом), музыкантша-любительница, друг многих артистов и щедрая меценатка, способствовавшая появлению многих сочинений.

<sup>3</sup> Ноай, Анна-Элизабет, виконтесса де (1876—1953), поэтесса, писательница и художница, выступавшая под псевдонимом Мари-Лаура (Marie Laure), любительница музыки и меценатка, устраивала домашние концерты и спектакли современной музыки у себя в доме.

а выдающиеся исполнители, становившиеся инициаторами общедоступных концертных организаций, и среди них особое место по праву принадлежит Жанне Батори, «несравненной Батори, которой мы все стольким обязаны» (так неоднократно отзывался о ней Пуленк) — устроительнице вошедших в историю «Концертов Старой Голубятни»<sup>1</sup>.

Выдающийся актер, режиссер и театральный деятель Жак Копо (1879—1949), возглавлявший основанный им в 1913 году театр «Старой Голубятни» («Vieux Colombier»), уезжая в 1917 году со своей труппой на длительные гастроли в США, передал помещение своего театра Жанне Батори, загоревшейся желанием создать постоянную концертную площадку для регулярного ознакомления парижской публики с музыкой молодых композиторов, отдельные произведения которых она неоднократно исполняла в концертах. В деловых вопросах ей помогал ее муж, певец-бас Эмиль Энжель; деятельное участие в организации концертов принимал также вездесущий Жан Кокто.

Первый концерт в театре «Старой Голубятни» состоялся 11 декабря 1917 года. Среди прочих сочинений молодых композиторов в программе фигурировала «Негритянская рапсодия» Пуленка, уже исполнявшаяся ранее в доме графини де Бомон, теперь получившая признание у более многочисленной публики. Особенно разносторонне была представлена музыка молодежи в концертах 1918 года.

Каждый концерт, посвященный творчеству молодых композиторов, вызывал горячие споры в музыкальных кругах и прессе. В них видели бунтарей, подрывающих и разрушающих самые основы французских музыкальных традиций. Даже либерально настроенные представители старшего поколения относятся к ним настороженно. Были общеизвестны их дружеское единение, покровительство им Сати, сочинения которого часто исполнялись в концертах молодых, их тесные контакты с поэтами и художниками авангардистского толка, их непочтительные отзывы о всеми признанных авторитетах. Зимой 1918 года Кокто публикует небольшую брошюру, музыкальный памфлет «Петух и Арлекин», посвященный Орику, который все воспринимают как своеобразный творческий манифест музыкальной молодежи, хотя сам автор считал его полемикой со Стравинским в защиту воззрений Сати. На одном из концертов, организованном Дельгранжем в зале Гюйгенс певец Пьер Бертэн впервые исполнил «Праздник у герцога» Орика и «Картинки к Робин-

---

<sup>1</sup> Батори, Жанна (1877—1970) — псевдоним Жанны-Мари Бертье, французской певицы. Успешно дебютировала в опере в Нанси в 1900 г., затем — в Париже. По приглашению А. Тосканини пела с Э. Карузо в La Scala, но предпочла посвятить себя всецело камерному пению. Прославилась как первая исполнительница многих сочинений Дебюсси, Русселя, Равеля, Онеггера, Дюрея, Пуленка и др. Известна как преподаватель пения, автор двух книг: «Советы певицам» и «Об исполнении романсов Дебюсси».

зону Крузо» Дюрея на стихи Сен-Леже Леже, более известного под псевдонимом Сен-Жон Перс; квартет Каппель сыграл Четвертый квартет Мийо, Рикардо Виньес — «Вечные движения» Пуленка; в программе были также пьесы Онеггера и Тайефер. В зале присутствовал Анри Колле (1885—1951), авторитетный музыкальный критик журнала «Сомоедиа». Он заинтересовался исполненными произведениями, познакомился с их авторами и другими их сочинениями и опубликовал в журнале две статьи: «Русская пятерка, Шестерка французов и Эрик Сати» (16 января 1920 г.) и «Шестерка французов: Дариус Мийо, Луи Дюрей, Жорж Орик, Артюр Онеггер, Франсис Пуленк и Жермена Тайефер» (23 января 1920 г.), объединив имена этих молодых музыкантов в творческую группу и назвав их идеологом Жана Кокто.

В своих статьях А. Колле проводит смелые параллели между русской «Могучей кучкой» и «Шестеркой» молодых французов, которые, по его мнению, должны сыграть аналогичную роль в дальнейшем развитии французской музыки, а Кокто среди них займет место Стасова. Оставим на совести Колле уместность и оправданность этих аналогий, смущавших и самих французов, но как ни преувеличено было подобное сравнение, тем не менее именно Колле принадлежит честь провидения бесспорно значительной роли молодых композиторов в дальнейшем развитии французской музыки. Статьи Колле вызвали страстные споры между сторонниками и противниками новой группировки, но никто не выражал сомнения в их единстве.

Сами участники возникшей «Шестерки» позднее неоднократно заявляли, что, сохраняя искреннюю дружбу и тесное общение, отнюдь не считают себя связанными единой идейно-эстетической платформой; точно так же, они далеко не всегда единодушно и безоговорочно принимали или разделяли категорические и подчас непримиримо резкие суждения их отважного защитника и верного друга — Жана Кокто. Но, так как они часто выступали в совместных концертах и публикациях (например, «Вокальный альбом Шестерки», 1924, или коллективная буффонада «Новобрачные на Эйфелевой башне», 1921) и не менее часто исполняли и пропагандировали сочинения друг друга, несмотря подчас на совершенно разную творческую направленность и диаметрально противоположные позиции (например, Мийо и Онеггера), что нисколько не нарушало, однако, их взаимного уважения и дружбы, — в восприятии критики, музыкальной общественности, а также позднее и в глазах истории, с легкой руки А. Колле они так и остались единой «Шестеркой». Вот что пишет об этом Мийо в 1949 году: «Совершенно произвольно он [А. Колле — Г. Ф.] выбрал шесть имен: Орика, Дюрея, Онеггера, Пуленка, Тайефер и мое, просто потому, что мы знали друг друга, были добрыми товарищами и фигурировали в одних и тех же программах, — не подумав



о том, что у нас совершенно разные темпераменты и никакого сходства в натурах! Орик и Пуленк разделяли идеи Кокто, Онеггер тяготел к немецкому романтизму, а я — к лиризму средиземноморья. Я решительно отвергал общность эстетических теорий и рассматривал их как ограничение, как неразумные пути, тормоз, сковывающий воображение художника, который должен находить для каждого своего нового произведения свои и подчас противоположные средства выразительности; но сопротивляться было бесполезно! Статья Колле получила столь широкую известность, что группа „Шести“ была создана и я входил в нее, хотел я этого или нет. А так как это состоялось, мы решили давать „Концерты Шестерки“.

<...> Установление группы „Шести“ способствовало укреплению нашей дружбы. На протяжении последующих двух лет мы регулярно собирались у меня по вечерам каждую субботу. Поэты читали свои стихи. Мы играли свои последние сочинения. Некоторые из них, как например, „Прощай, Нью-Йорк“ Орика, „Кокарды“ Пуленка и мой „Бык на крыше“ исполнялись помногу раз. От Пуленка мы даже требовали, чтобы он играл нам свои „Кокарды“ каждую субботу, что он и выполнял с неизменной любезной готовностью. На этих собраниях, на которых, казалось, царил лишь беззаботное веселье, зародились многие плодотворные творческие содружества; к тому же они определили также характер некоторых наших произведений, порожденных эстетикой мюзик-холла»<sup>1</sup> (Разрядка моя — Г. Ф.).

Много лет спустя, в 1954 году, делясь воспоминаниями об истории возникновения их группировки, Пуленк говорит следующее: «Несколько слов о „Шестерке“... Эта группа при своем возникновении во время войны не имела иных целей, кроме чисто дружеского, а совсем не идейного объединения. Потом, понемногу, у нас сложились также и общие идеи, крепко связавшие нас, такие, например, как — неприятие всего расплывчатого, возврат к мелодии и контрапункту, к четкости, к простоте и так далее. Затем, под влиянием Сати и Кокто, вместе с вернувшимся из Бразилии Мийо, мы объединились еще теснее, и нас оказалось достаточно для того, чтобы только нашими силами давать концерты в зале Гюйгенс. Тогда нас было шестеро, но мы никогда себя не пересчитывали. Это Анри Колле первый сосчитал нас и назвал „Шестеркой“.

Хорошей чертой нашего содружества было то, что будучи связаны лишь очень общими идеями, мы, несмотря ни на что, оставались очень разными в реализации наших творческих замыслов. Совершенно очевидно, что Орик так же мало похож на Онеггера, как я — на Дюрея»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Milhaud D.* Notes sans Musique. Paris, 1949. p. 111—112.

<sup>2</sup> *Poulenc Fr.* Entretiens avec Claude Rostand. Paris, 1954, p. 31.

Из этих слов ясно, что Пуленк также решительно отвергает наличие в их группировке единой эстетической программы действий, признавая лишь известную общность вкусов и склонностей, но зато констатирует существенное влияние на них Сати и Кокто. Это вполне понятно, так как именно он и Орик наиболее полно разделяли воззрения Кокто и дольше других подчинялись идейному руководству Сати.

Решительнее и раньше других формулирует свою идейную независимость и проявляет ее в творчестве Онеггер. Уже в 1924 году, в ответ на посвященную его оратории «Царь Давид» рецензию в «Times», в которой давалось, с его точки зрения, неверное освещение «Шестерки» и его роли в ней, Онеггер пишет в своей статье: «... наша группа — ассоциация не единомышленников, а друзей, и „Петух и арлекин“ Кокто никогда не был нашим общим знаменем; у нас нет единой эстетики». (Разрядка моя — Г. Ф.).

Но если к 1924 году стала достаточно отчетливой разноречивость эстетических позиций и творческой направленности отдельных членов содружества, то было бы ошибочным игнорировать несомненную общность их воззрений на первых порах возникновения группировки, и суть этой общности как нельзя лучше выражал в своих задорных, а подчас и дерзких публицистических выступлениях Кокто. Объединял первые творческие выступления этой молодежи присущий всем дух воинствующего отрицания искусства старшего поколения. Разъединило же их позднее у каждого свое представление о позитивном, свой идеал нового, складывающийся в сознании каждого из них медленно и трудно.

Рассмотрим теперь те идеи, под знаменем которых возникла и добилась признания «Шестерка».

Сознание молодых музыкантов формируется в обстановке войны, с которой каждый из них так или иначе соприкоснулся. Однако никто из них не откликнулся на темы войны, в то время как в литературе война заняла на многие годы значительное место, и именно отношение к войне, ее причинам и следствиям предопределило идейную ориентацию многих писателей и поэтов. В сознании молодых музыкантов можно заметить лишь очень опосредованное воздействие войны, выразившееся, пожалуй, больше всего в стремлении поскорее забыть о ней и в недоверии и презрительном отрицании всей той культуры, всех тех морально-этических и эстетических ценностей, которыми жили, в которые верили в довоенные годы и которые не смогли эту войну предотвратить. Завершается их формирование в атмосфере опьянения победой союзников, лихорадочного восстановления мирной жизни и временного, обманчивого процветания капитализма в начале 20-х годов, сопровождавшегося бурным развитием промышленности, техники и шумным оживлением больших городов.

Это вызвало в сознании молодого поколения сначала пересмотр, неверие и нигилистическое пренебрежение ко всем духовным ценностям, которые хранило и культивировало старшее поколение, а затем выработку своих новых идеалов, которые создавались в соответствии с новым духом эпохи, новым пульсом жизни вопреки, в противовес («à rebours»), в отрицание моральных категорий предшественников. Первоначально нигилизм, пародия, гротеск, буффонада заменяли им позитивную программу.

Для большинства французской артистической молодежи достойным осмеяния обветшалым хламом казались эстетика и технология импрессионизма, а в поэзии — академизировавшегося символизма, как умонастроений, главенствовавших в предвоенные годы. Импрессионизм, с его созерцательностью, культом природы и самодовлеющей красоты, обереганием и воскрешением «бесполезной прелести» искусства XVIII века, с его уходом от грубой, уродливой и низменной прозы жизни современного большого города на лоно природы — источника прекрасного, с утонченной поэзией окрашенных субъективности впечатлений и настроений и эстетизированным преломлением главным образом крестьянского фольклора, — казался далеким сегодняшней действительности, прекрасным обманом, тем более опасным, что он не утратил своей привлекательности. «Шестерка» (особенно Кокто) ополчается в первую очередь против импрессионизма, в музыке еще и потому, что в 20-е годы импрессионизм был еще очень жизнеспособным, не потерял своей притягательной силы, обладал значительным влиянием и многочисленными сторонниками и достаточно успешно эволюционировал в творчестве таких авторитетных и активных в эти годы композиторов, как Равель, Руссель, Фл. Шмитт, Роже-Дюкас, пытавшихся не без успеха дополнить и расширить рамки импрессионистской эстетики, не порывая однако с нею связи. Этим, вероятно, объясняются резкие, подчас до грубости дерзкие публицистические выпады Кокто, Мийо, Орика в адрес импрессионизма вообще и Равеля в частности, несмотря на благожелательность и неизменную поддержку, которые оказывали Равель и Руссель первым творческим опытом строптивой молодежи.

Не менее решительно восстает «Шестерка» против адептов вагнеризма на французской почве, в это время еще довольно активных, справедливо усматривая философскую и эстетическую чуждость этой тенденции духу французской культуры. Не малую роль в борьбе с вагнеризмом играют и обостренные патриотические чувства. «Долой Вагнера!» — неоднократно восклицает в своих афоризмах и отдельных статьях Кокто, сопровождая этот призыв остроумной, подчас ядовитой, но не всегда убедительной аргументацией. В «Петухе и Арлекине» он неоднократно восхваляет Сати за его

антивагнеристские воззрения, столь пронизательно сформулированные Сати еще в 90-х годах прошлого века.

Менее ретиво критикует молодежь тяготение к архаике и академизм *Schola Cantorum*, по-видимому не усматривая в нем особой для себя опасности. К тому же контрапункт и развитие ладового мышления, которым успешно обучали в *Schola*, импонируют многим членам «Шестерки»: владение ими очень полезно при линейном письме, привлекающем их.

И уж совсем пренебрежительно отзываются в своих статьях члены «Шестерки» о традиционалистах, произведений которых хотя и заполняют репертуар правительственных театров, но рассматриваются «Шестеркой» как обветшалый анахронизм, способный привлекать лишь ретроградного обывателя («*musique de pompiers*»).

На первых порах из всего старшего поколения музыкантов члены «Шестерки» признают для себя поучительным лишь творческий опыт двух композиторов — Стравинского и Сати, в которых они видят провозвестников нового. Подобно тому, как некогда для старшего поколения «Жар-птица» и «Петрушка» открыли страницу обновления музыкального языка и симфонизации французского балета, «Весна священная» (1913) была воспринята молодежью как потрясающее откровение, необъятное по своим последствиям. Каждое исполнение «Весны», на сцене или в концертном зале, лишь укрепляло восторженное отношение молодежи к ее автору.

«Весна священная» Стравинского в декорациях Рериха и с хореографией В. Нижинского знаменовала новый этап исканий в русском балете Дягилева. Это был поворот от импрессионизма, народной сказочности и классико-романтических традиций в балете к символистской архаике праславянства, за которой вскоре последуют дальнейшие шаги в сторону конструктивистских, формалистических и абстрактных экспериментов 20-х годов в хореографии Брониславы Нижинской, Мясина и Баланчина.

Жаждающая новых путей молодежь увидела в «Весне», в прославлении в ней стихийных сил и непреодолимого слепого инстинкта грубый, «обновляющий и оздоравливающий» своим полнокровием варваризм, смелый отказ от литературщины, туманной философии и академизма ради торжества извечной первозданной животворной силы как архаического народного начала, восходящего к глубинам язычества.

При первом исполнении «Весна» вызвала бурную реакцию — неистовый восторг одних и шумное негодование других — и вынужденное признание всеми ошеломляющего звукового изобретательства и ослепительного мастерства воплощения этого беспрецедентного замысла. Молодежь была покорена двуким новаторством музыкального решения: линейным свободным плетением рельефного терпкого в своей

непривычной ладовости мелодизма и гипнотическим воздействием грубо обнаженного ритмического начала в новой форме полигармонических и политональных ритмокомплексов. Ритм в его организующем и разрушительном динамическом действии властвовал здесь неодолимо. Эти новые закономерности организации музыкальной ткани и формы наносили сокрушительный удар хрупкой прелести, зыбкости и недосказанности всего образного строя импрессионистского письма. Даже не принимая те открытия, что несла в себе «Весна», после ее появления нельзя было писать по-старому.

Хотя масштабы стихийной мощи варваризмов «Весны» были не по плечу большинству французской молодежи, а праславянские языческие ее мотивы воспринимались ими лишь как изумляющая, но далекая по духу экзотика, музыкально-технологические открытия Стравинского в «Весне» — динамизм, новое решение формообразования, мелос, ритм, полиладовые и полифункциональные сопряжения — изучались будущими членами «Шестерки» как провидение тех закономерностей, из которых сложится новый музыкальный стиль.

Стравинский оказывает сильнейшее воздействие на всю французскую музыку вплоть до начала 30-х годов. Ступени его личной творческой эволюции — от импрессионизма через конструктивистские и формалистические эксперименты к неоклассицизму, на многие годы определившему его творческое кредо — сначала предвосхитили, а затем совпали с основными тенденциями развития французской музыки этих лет. Каждое его новое произведение воспринимается как новое «откровение», которое, казалось, может служить отправной точкой для целого направления или определить творческий путь отдельного композитора. Каждый из группы «Шести» находит среди этих сочинений свою путеводную звезду. «Великий Игорь», «Царь Игорь» — так дружно величают Стравинского в 20-е годы самые различные по направленности молодые французские музыканты — Онеггер и Мийо, Пуленк и Орик — и безоговорочно признают его власть и ведущее положение в современной французской музыке.

Быть может менее эффектную, но не менее значительную на определенном этапе роль в формировании творческого сознания молодежи сыграл Сати, «добрый учитель», «аркейский мудрец», как любят его называть его ученики и почитатели, «неутомимый разведчик нового», — как определяет его роль Кёклен. Смелость и парадоксальность его суждений, неукротимый нонконформизм, любовь к молодежи, умение ее ободрить и поддержать, горячая заинтересованность в становлении личности каждого юного дарования в неменьшей степени определяли авторитет Сати среди молодых, чем его творческие эксперименты, привлекавшие внимание скорее новаторством замыслов, чем совершенством и значительностью их

воплощения. Культивируемые им афористически малые формы преимущественно фортепианных миниатюр, поражавшие неожиданностью названий и нарочитой обнаженной простотой воплощения, оказали свое воздействие на тяготение к миниатюризму и обыденности музыкального стиля молодежи. Но подлинным знаменем для молодежи стал «реалистический балет» «Парад» (1917), вызвавший скандал, а позднее кантата «Сократ» (1918) на текст фрагментов из «Диалогов» Платона в переводе Виктора Кузена — одно из ранних и своеобразных проявлений неоклассицизма.

Один из лозунгов «Шестерки» — приближение музыки к современности, воплощенной для них в жизни большого города с его стремительными темпами и культом машинизма, в котором человек не только властелин, но и раб машины. Музыка должна отражать эту городскую жизнь без прикрас, во всей ее обыденности, грубости, порой уродливости, ее агрессивный динамизм, напряженный пульс и стремительную смену воздействующих на сознание факторов. Знаменем времени они считают джаз, остинатные ритмы и синкопы которого передают пульсацию современной жизни. Джаз — не только бытовая музыка, песня и танец современного города, но и его символ; мюзик-холл, как и цирк — идеал новой эстетики. «Джаз пронесся по Европе, как благотворная буря», — провозглашает Мийо. Мийо видит в джазе лекарство от склонности к изысканному эстетизму старшего поколения. «Вся молодежь прошлого поколения была заражена Оскаром Уайльдом, который, как Екатерина Медичи, отравлял ее своими книгами, духами и перчатками. Это был эстетизм по-английски. У нас — эстетизм по-американски. Электрическая ампула заменяет орхидею. Культ подшипников сменил культ драгоценных камней... Правда, в этом есть своя опасность...» — не без проницательности замечает Мийо после панегирика музыкальному американизму<sup>1</sup>.

Его воззрения разделяет Кокто. В цепи афоризмов и коротеньких эссе, посвященных состоянию современного искусства, которые составляют «Петуха и Арлекина», Кокто (в одном из эссе) дает живописную зарисовку американских танцев, проникших вместе с джазом в 1918 году во Францию и покоривших парижан: «Что сметет импрессионистскую музыку, так это американский танец, такой, каким я видел его в Casino de Paris. <...>

Американский банд аккомпанировал ему на банджо и больших никелевых дудках. Справа от их маленького отряда в черных фраках расположился бармен звуков под сверкающим металлом навесом из бубенцов, треугольников, пластинок и мотоциклетных клаксонов. Из них он фабриковал звуковые

<sup>1</sup> Milhaud D. Etudes. Paris. 1923, p. 22.

коктейли, в которые подбавлял иногда щепотку звона тарелок, подсакивая, покачиваясь и улыбаясь небесам. Г-н Пильсер во фраке, тощий, в красном гриме и м-ль Габи Делис — большая говорящая кукла с фарфоровым лицом и волосами маисового цвета в платье из страусовых перьев исступленно плясали в урагане ритмов и барабанной дробы нечто вроде прирученной катастрофы, опьяненные звуками и ослепленные световым душем из шести противоздушных прожекторов.

Зал аплодировал стоя, разбуженный от своей обычной спячки этим удивительным номером, который был так же похож на эксцентриады Оффенбаха, как танк на карету 1870 года»<sup>1</sup>.

Свое восхищенное описание американского танца Кокто дополняет выводом: «Мюзик-холл англо-американского пошиба один может вывести из туманных германо-славянских лабиринтов». Если под «германским лабиринтом» Кокто подразумевает Вагнера, то под славянским нужно понимать не столько Стравинского, сколько Мусоргского, Бородина и Римского-Корсакова, высоко ценимых старшим поколением. Вместе с тем Кокто понимает, что американский джаз не может быть единственной основой современной французской музыки. Более того, все поглощающее его влияние он считает не менее опасным, чем «германо-славянские лабиринты».

В императивной форме Кокто высказывает свое представление о том, какой должна быть музыка современности: «Довольно гамаков, гирлянд и гондол! Я хочу, чтобы мне построили музыку, в которой можно жить, как в доме». Почти дословно повторяя тезис Сати об утилитарном значении музыки, которая «должна быть незаметной, как обои, и удобной, как мебель в комнате», Кокто задорно восклицает: «Музыка не всегда бывает гондолой... иногда она должна быть стулом». В этих словах заключается не только дерзкая бравада, но и программный для эстетики молодежи тезис о снижении музыки до повседневности в противовес возвышенному отношению к искусству старшего поколения. «Нам нужен музыкальный хлеб», — требует Кокто. «Хлеба вместо ананасов!» — восклицает в тон Кокто в своих «Этюдах» Мийо. В одном из своих афоризмов Кокто бьет беглым огнем по импрессионистам: «Довольно с нас облаков, волн, аквариумов, ундин и ароматов ночи, нам нужна музыка на земле, музыка повседневности».

Кокто, как и вся «Шестерка», стоит за национальное лицо французской музыки. Один из упреков его Дебюсси заключается в том, что «Дебюсси играет по-французски, но с русской педалью. <...> Я не хочу сказать, что презираю

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: *Cocteau J. Le Coq et l'Arlequin. — Cocteau J, Le Rappel à l'ordre, 1918—1926. Paris — Stockholm, 1926.*

русскую музыку. Русская музыка великолепна именно потому, что она русская. Русская французская музыка или немецкая французская музыка в равной степени ублюдочна, даже если она вдохновлена Мусоргским или Стравинским, Вагнером или Шёнбергом. Я требую французскую музыку Франции».

И тут из правильной предпосылки Кокто, а за ним почти все члены «Шестерки» делают довольно сомнительный вывод, что почвой для такой современной французской «музыки повседневности» должны явиться французские городские (читай парижские) жанры — кафе-концерт, песня улицы и городского предместья, т. е. слой бытовой музыки, наиболее низменной, обыденной до пошлости. «Среди пертурбаций французского вкуса и экзотизма, — говорит Кокто, — кафе-концерт, пожалуй, остался нетронутым, несмотря на англо-американское влияние. В нем сохраняется известная традиция, которая, хотя и низменна (*sapuleuse*), но тем не менее чисто национальна. Без сомнения, именно здесь молодой музыкант сумеет ухватить разорванную нить национальной традиции.» Кокто, по своему логично, ограничивает понятие современности только атмосферой города, опростчиво отказываясь от всех богатств областного, крестьянского фольклора Франции. Идею подобного обедненного понятия национальной традиции подхватывают и довольно долго применяют в своем творчестве Мийо, Пуленк и Орик (за исключением отдельных специальных обращений к экзотическим или областническим темам), игнорируя другие источники, кроме парижской бытовой и профессиональной музыки. Заметим, что и здесь самостоятельную позицию занимает Онеггер, нимало не ограничивая себя рекомендациями Кокто.

В понятие «музыки повседневности» включается не только мелос и ритмы, но и жанры и тематика повседневной городской жизни. И здесь для «Шестерки» образцом художественного преломления этой повседневности становится Сати, с горькой иронией его «Парада», кривым зеркалом его пародий и гротесков, его миниатюризмом и нарочитой, угловатой простотой языка, за которой кроется свой изыск, своя тайная усложненность. Кокто справедливо определяет истинную суть этой «новой простоты», как понимали ее он и его единомышленники: «Не следует принимать „простоту“ за синоним „бедности“ или за возвращение вспять. Простота прогрессирует на тех же правах, что и утонченность, и простота наших современных композиторов совсем не та, что у клавесинистов. Простота, возникающая как реакция на утонченность, сама заимствует у этой утонченности; она выявляет, она конденсирует унаследованное ею богатство». Добавим, что простота эта во многом мнимая; она совсем не вызвана стремлением быть доступной массовому слушателю. Обыденные картинки из жизни улицы или гротескное изображение «веселящегося»



Парижа («Бык на крыше», «Голубой экспресс» Мийо, коллективная буффонада «Новобрачные на Эйфелевой башне»), повести о жалких развлечениях солдата на побывке («Кокарды» Пуленка), о матросе, вернувшемся из дальнего плавания («Бедный матрос» Мийо) или танцах на воздухе в предместьях Парижа («Бал-маскарад» Пуленка) — это лишь материал, лишь предмет для обыгрывания его на языке артистической богемы. Молодые композиторы, говоря о повседневности, обращаются к узкому кругу посвященных и единомышленников, а не к тем, кто создает тот фольклор, которым они оперируют. В этой простоте, как и в современной тематике, есть свое эстетство и очень много демонстративного, точно так же, как в склонности позубоскалить во что бы то ни стало, в стремлении эпатировать благонамеренного буржуа от искусства утрированной юношеской беспечностью, задором и бравадой.

Можно без труда нащупать связи и провести параллели между «новой простотой» во французской музыке и аналогичными явлениями в смежных искусствах. Эта простота сродни условно-обобщенной простоте рисунка и кричаще-примитивным цветовым контрастам смещенных плоскостных решений или геометризации форм кубистов и футуристов, нарочитой наивной детскости в изображении явлений действительности у дадаистов или калейдоскопу разрозненных беглых образов (фиксация потока сознания), обыденность которых остраниена продуманной причудливостью их отбора и сцепления в поэзии сюрреалистов. Однако в бунтарстве музыкантов значительно слабее выявлена антибуржуазная направленность, сознательный дух обличения, присущие таким поэтам, как Аполлинер, Сандрар или Элюар.

Попытаемся проследить за практическим преломлением в творчестве тех идейно-эстетических воззрений, которые на первых шагах объединяли группу «Шести». Как уже говорилось выше, объединяло их в первую очередь неприятие эстетики и технологии старшего поколения (прежде всего импрессионистов), т. е. основой их позиций было не столько положительное начало, сколько пафос отрицания. Объектом искусства старшего поколения были: природа, старинная и народная, в основном крестьянская песня, образцы античности или искусства XVIII века, преломленные сквозь субъективное сознание художника, основным критерием отбора которого было возвышенное представление о красоте. «Шестерка» сближает искусство с современной жизнью во всей ее неприкрашенной обыденности. В центре их внимания — урбанистические мотивы, темы и образы города и «освежение» профессиональной музыки всеми злободневными бытующими в городе жанрами, главный из них — джаз, как воплощение духа современности. Мы находим этому подтверждение в многочислен-

ных преломлениях в творчестве «Шестерки» современного танца (Танго, 1919; Шимми, 1920 Мийо) и джаза («Негритянская рапсодия», 1917 Пуленка, «Прощай, Нью-Йорк», 1919 Орика; «Сотворение мира», 1923, «Три регтайма», 1922 Мийо; «Франко-американский концерт», 1924 Вьенера и т. д.). Образы современного большого города не только не возвышаются, но нарочито снижаются забавной шуткой, буффонадой, пародией, карикатурой («Бык на крыше», 1919 Мийо; музыка Пуленка к «Непонятому жандарму» Кокто, 1920; «Новобрачные на Эйфелевой башне», 1921; «Голубой экспресс», 1924, «Салат», 1924 Мийо). Погружению в созерцание явления, пребыванию в одном состоянии, разностороннему рассмотрению одного явления противопоставляется динамизм, стремительная смена впечатлений; утонченному психологизму — трезвая упрощенность психики без рефлексий, физически здоровый, волевой, полный бурлящих жизненных сил духовный примитив, спортивная собранность и целенаправленная энергия или восторженное воспевание непреодолимой стремительности движения машины, созданной человеком. Изображение «движений души» заменяется изображением организованного физического или механического движения. Отсюда частое обращение «Шестерки» к цирку, спортивным играм, движению машины, в моторике которых все жесты и детали целесообразны и необходимы («Скетинг-ринг», 1921; «Пасифик 231», 1923; «Регби», 1928 Онеггера; «Движения», 1918 и «Прогулки», 1921 Пуленка; вокальный цикл «Сельскохозяйственные машины, 1919 Мийо). Изгоняется всякое усложнение в восприятии окружающего, все, претендующее на углубленность или детализацию, всякая затуманенность, неопределенность, недосказанность. Взамен ставится задача однозначного восприятия и изображения явления, воплощения самой сути его как можно точнее, экономнее, конкретнее, лаконичнее и проще. Отсюда — отказ от отягчающих деталей и ненужного «формального развития» ради скупой, четкой констатации факта, поэтому на первом месте рельефно выявленная одна черта образа, часто чисто внешняя, но наиболее существенная, по мнению автора, для данного предмета. «Шестерка» выступила против субъективистского произвола восприятия окружающего исключительной личностью вдохновенного художника, за объективное, без прикрас, изображение увиденного или задуманного трезво мыслящим индивидом. Точность и однозначность изображения приводит к восстановлению примата рисунка в живописи и мелодического начала в музыке. Этот тезис очень отчетливо формулирует Кокто: «В музыке мелодия — та же линия. Возвращение к рисунку неизбежно ведет за собой возвращение к мелодии». В противовес главенству гармонического начала и тонкой фактурной детализации импрессионистов «Шестерка», отталкиваясь

от последних опытов Стравинского и Сати, культивирует при-  
мат мелодии в простой, «обнаженной», унифицированной фак-  
туре музыкальной ткани с подчеркнутой метро-ритмической  
основой часто в виде остинато.

Мелодия эта отнюдь не романтическая, ей совсем не свой-  
ственны протяженность и развитие; она предельно коротка  
по дыханию, проста в своей обыденности и может быть три-  
виальной до вульгарности, но с точным, конкретным указа-  
нием на ее реальный прообраз: это может быть мотив город-  
ской песни или романса в ритме современного танца, харак-  
терная интонация речи или даже цитата общеизвестной  
мелодии другого композитора, но в неожиданном преломле-  
нии. Смена образов выражается в механическом сцеплений  
разнородных мелодических ячеек — своеобразной мозаичности.  
Множественность образов ведет за собой горизонтальное  
наслоение нескольких мелодических линий, т. е. линеаризм.  
Каждая из линий почти всегда элементарна по структуре,  
ясна, даже бедна в своей ладовой или тональной определен-  
ности и совершенно независима от параллельных линий. Го-  
ризонтальные сопряжения таких линий могут создавать по  
вертикали подчеркнуто резкое, непривычно жесткое звучание,  
передающее разноречивость впечатлений, если этого требует  
замысел. Так возникают и развиваются в творчестве каждого  
из членов «Шестерки» в разной дозе, но всем одинаково свой-  
ственные приемы полифункциональных, полимодальных и поли-  
тональных сочетаний. Примечательно, что их музыкальный  
стиль остается в сфере ладо-тонального мышления: никто из  
них не откликнулся на соблазны атонализма и додекафонии,  
хотя все они интересовались и прекрасно были ориентированы  
в сочинениях Шёнберга, как атонального, так и додекафон-  
ного периода.

Так как члены «Шестерки» на первых порах (пожалуй,  
кроме Онеггера) отвергают метод музыкального развития  
идеи, образа или душевного состояния, заменяя его изложе-  
нием, констатацией единичного или сцеплением разнородных  
явлений, то естественным следствием является культивирова-  
ние ими миниатюры, вокального цикла, инструментальной  
сюиты, а также предельно лаконичных, схематизированных  
классических и доклассических инструментальных форм  
(сюиты, сонатины, симфонии-минутки Мийо, сюиты, сонаты  
и вокальные циклы Пуленка, сюиты Орика, Тайефер). В квар-  
тетах, ансамблях, концертах они пользуются часто формой  
не сонаты, а сонатины или Concerto grosso, структуры кото-  
рых причудливо сочетаются с ультрасовременным тематизмом  
и ритмом (квартеты Мийо, камерные ансамбли Пуленка, со-  
натины Пуленка и Орика, концерты и концертно Пуленка  
и Онеггера). Пожалуй, ранее всего именно в отборе и ме-  
тодах преломления классических форм инструментальной

музыки сказываются разные склонности и разная «творческая генеалогия» каждого из них. В восприятии и трактовке тем и образов современности на первых порах больше всего проявляется их общность. Все прошли сквозь увлечение динамизмом и самодовлеющей музыкальной моторикой (меньше других Дюрей), все откликались на лирику современных поэтов, все отдали дань бытовой музыке современности (в первую очередь Мийо, Орик и Пуленк). Все (кроме Дюрея) прошли сквозь увлечение джазом, его формами и стилем, которые Мийо называл школой ритма современной музыки (Онеггер — опосредованно и в меньшей степени, чем другие).

При всем своеобразии почерка каждого из группы «Шести» их объединяет новый стиль оркестровки в целом, чуждый оркестру импрессионистов. Отошло в прошлое мерцающее, радужно переливающееся темброво-дифференцированное звучание их многосоставных оркестров (во многом это определялось послевоенной экономикой). На смену им выдвинулись более ограниченные коллективы часто однородных инструментов: широкое применение также находят разнородные ансамбли без дублирующих участников («оркестр солистов»), образцом для которых послужил мудро отобранный Стравинским состав «Истории солдата»<sup>1</sup>. Примечательно, что подобно джазу, в камерных составах, используемых «Шестеркой», повышается удельный вес духовых, которые привлекают внимание и как солисты (сонаты для гобоя и фагота; для двух кларнетов; для валторны, трубы и тромбона Пуленка). Такие ансамбли часто сочетаются с голосом, например, вокальные циклы Пуленка «Кокарды» написаны для тенора в сопровождении альты, трубы, кларнета, тромбона и большого барабана; «Зверинец» («Бестиарий», 1919) — для голоса в сопровождении струнного квартета, флейты, кларнета и фагота; «Сельскохозяйственные машины» и «Каталог цветов» Мийо написаны для голоса в сопровождении такого же инструментального ансамбля. У Пуленка и Мийо существуют также и более упрощенные авторские версии этих циклов для голоса и фортепиано.

В джазе членов «Шестерки» привлекала не только экзотика негритянских напевов и новая энциклопедия динамических возможностей ритма («лавины синкоп»), но еще и своеобразие оркестровки — минимум средств (ограниченный состав) при максимуме эффекта и полезного действия: необычная техника исполнения на известных инструментах (замедленная вибрация и *portamento* струнных; глиссандо, vibrato, тремоло духовых; медь в высоком регистре; неожиданные возможности тембрового богатства семейства саксофонов; новая ударная трактовка фортепиано) и, наконец, богатей-

---

<sup>1</sup> В партитуре «Истории солдата» использованы: скрипка, контрабас, кларнет, фагот, корнет, тромбон, ударные (без литавр).

ший набор и разнообразные приемы использования группы ударных, расширенной экзотическими инструментами. Мелос, танцевальная ритмика джаза, его оркестровка применяется композиторами группы «Шести» в самой разнообразной музыке, утратив свою специфичность и превратившись в новые средства выразительности вообще.

На первом этапе их содружества все члены «Шестерки», как уже говорилось выше, проявляют особую склонность к буффонаде, пародии, гротеску, музыкальной карикатуре и просто веселому зубоскалству, воплощаемых ими в самых различных жанрах — от балета до вокальной и фортепианной миниатюры. Эта тяга к забавному и смешному — дань жизнерадостности молодости, но, кроме того, она — и проявление духа времени, когда анархическое бунтарство самой различной окраски и направленности в искусстве выражалось прежде всего в нигилизме, в различных формах осмеяния отвергаемого. Но очень часто под маской дерзкой нигилистичности скрывались просто бездумность, нежелание разобраться в сложностях окружающего мира и отсутствие положительных идеалов. В буффонадах «Шестерки» можно заметить разные черты, — каждая из них требует особого рассмотрения. Но не следует переоценивать в них дух протеста — большинство их сатирических выпадов продиктовано лишь беспечным желанием поразвлекаться. Примечательно, что инициатива создания этих буффонад чаще всего исходила не от музыкантов, а от балетмейстеров, драматургов, поэтов, например, от Кокто, Сандрара, Оппено. Пародийно-гротесковому осмеянию в сочинениях «Шести» подвергаются не только комические или уродливые стороны современной действительности (особенно достается мелкобуржуазному обывателю или претенциозной элите), но и античные темы, столь традиционные для французского искусства и столь красиво возвышенно, а порой и глубоко трактованные старшим поколением («Дафнис и Хлоя» Равеля, «Орфей» Роже-Дюкасса, «Вакх и Ариадна», «Эней» Русселя). Трактовка античной тематики членами группы «Шести» двойственна: тут и юношеское пересмешничество («Протей», оперы-минутки Мийо «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна», «Избавление Тезея»), и глубоко серьезное, даже трагическое преломление мифов, в которых раскрываются новые стороны духовного мира их авторов («Орестея», 1913—1922, «Несчастья Орфея», 1924 Мийо; «Гораций-победитель», 1920—1921, «Антигона», 1923—1927 Онеггера). В них запечатлены мучительные и горькие размышления над морально-этическими ценностями гуманизма; они станут частой темой творчества Мийо, Онеггера, Орика в годы их зрелости.

Примечательно, что большинство буффонад решено в балетном жанре или смешанных жанрах драматического спек-

такля с музыкой. Объясняется это все укреплявшимися связями «Шестерки» с балетом Дягилева, после «Парада» Сати систематически экспериментировавшего на путях, все дальше уводивших от классических форм балета, а также частыми наездами в Париж шведской балетной труппы, возглавляемой Жаном Борленом и де Маре, охотно откликавшимися на призывы к новаторству. Отечественные оперные театры пока оставались малодоступными для беспокойной молодежи, не то что концертные залы, частные балетные коллективы или экспериментальные малые драматические театры. В тематике же и аспекте хореографического решения можно усмотреть вызов трактовке этого жанра импрессионистами. Хореографический спектакль по примеру «Парада» превращается в фарс, оперетту, цирковое представление, эстрадное ревю, во все что угодно, только не классический, сказочный или романтический балет, который становится объектом разоблачительных насмешек.

Любопытным образцом подобного «снижения» балетного спектакля является танцевально-мимический фарс «Новобрачные на Эйфелевой башне» на сюжет и текст Кокто, инициатора и соавтора многих подобных произведений. Этот танцевальный фарс был поставлен в 1921 году шведской балетной труппой де Маре в декорациях Ирен Лагю, костюмах Жана Гюго, сценическом воплощении Кокто, который вместе с певцом Пьером Бертэном читал через рупор пояснительный текст, сопровождавший все течение спектакля. В сочинении музыки принимали участие все члены «Шестерки», кроме Дюрея. Сюжет таков: новобрачные после бракосочетания в мэрии вместе с родителями и другим семьей, старым генералом, решают отпраздновать свою свадьбу (как и многие другие парижане среднего достатка) в ресторане, помещающемся на первом этаже Эйфелевой башни. Свадьба празднуется по заведенному в среде буржуазных обывателей плану: на банкете в честь молодых генерал мимирует поздравительную речь; гостей и молодых фотографируют, но непредвиденные комические происшествия мешают фотографу и нарушают мирное течение семейного торжества. То появляется светская дама, Купальщица из Трувиля, прибывшая с фешенебельного курорта, то налетают танцующие телеграммы (наверху Эйфелевой башни помещается телеграф, а теперь — и радиомачта!), то вносят путаницу неожиданно нагрянувшие туристы (мотоциклисты), наконец, возникает шумная схватка с толпой зевак и балаганных актеров в масках, явившихся прямо с ярмарки; Укротитель привел с собой льва, жертвой которого становится воинственный генерал. Безудержная фантазия Кокто перепутывает окарикатуренные бытовые типажы с балаганными масками в стремительном бурлеске самых неожиданных, неправдоподобных и алогичных происшествий, завер-

шающихся полной неразберихой, в сумятице которой нахлынувшая пестрая толпа разъединяет свадьбу и поглощает ее.

Веселую, блещущую остроумием партитуру, изошряясь в выдумках, создали: Орик — увертюру и несколько связывающих отдельные эпизоды ритурнелей; Пуленк — Танец Купальщицы из Трувиля и Застольную речь генерала; Тайефер — Кадриль и Вальс танцующих телеграмм; Онеггер — «Веселый» траурный марш генерала, и Мийо — Свадебный марш и бешеную фугу финальной суматохи.

Спектакль «Новобрачные на Эйфелевой башне» был воспринят как несколько нарочитая демонстрация творческого единства «Шестерки». Однако такой вид коллективного сочинения не нашел дальнейшего продолжения. В последующих сочинениях членов «Шестерки» проступают все более явные различия не только в композиторском почерке, но и в идейно-эстетической направленности каждого из них. Бравата, беспечная веселость, склонность к эпатированию перестают играть существенную роль в их замыслах. Для старших из них наступает пора зрелости. Онеггер решительно обращается к крупным формам, сначала к оратории, которая надолго прикует к себе его творческое внимание и принесет ему первую широкую известность («Царь Давид», 1921—1924), затем к опере ораториального склада («Юдифь», 1925—1926; к античной драме «Антигона», 1924—1927), к инструментальному концерту (Концертино для фортепиано, 1925; Концерт для виолончели с оркестром, 1929—1930) и, наконец, к «полнометражной» симфонии (Первая симфония, 1930).

Мийо, отличавшийся в творчестве поразительной плодовитостью и жанровой разносторонностью, также к концу 20-х годов проявит тяготение к все более масштабным формам, особенно в области музыкального театра (оперы «Христофор Колумб» — 1928; «Максимилиан» — 1930; концерты для скрипки, фортепиано, альта и виолончели с оркестром).

Некоторое время Пуленк еще будет прославлять радости жизни и бесечно развиваться в своих балетах («Les Biches» 1924; «Aubade», 1929), безоблачных инструментальных и вокальных сочинениях («Озорные песни», 1926), однако в его вокальных миниатюрах 1931 года на тексты Аполлинера и Жакоба все чаще начнут проскальзывать нотки нарастающей серьезности, задумчивости, беспокойства и печали, а затем в хоровых и религиозных сочинениях 30-х годов и крупных формах 40—50-х годов откроются совершенно новые стороны его таланта.

Аналогично Пуленку пройдут 20-е годы для творческого развития Орика (балеты «Докучные», 1924; «Матросы», 1925), в 30-е годы отдавшего свои силы преимущественно музыке для кино и театра (особо следует отметить музыку к кинофильму Рене Клера «Свобода»). В 40—50-е годы Орик создает ряд

идейно значительных сочинений: «Четыре песни страдающей Франции» (1949), балеты «Художник и его модель» (1949), «Федра» (1950), «Путь к свету» (1957).

Менее резкий сдвиг можно заметить в творчестве Жермены Тайефер, в своих творческих исканиях неизменно придерживавшейся умеренной позиции. На стиле и формах ее сочинений лежал сближавший ее со старшим поколением отсвет музыки импрессионистов и Форэ. Ее сферой оставались в основном малые формы, музыка для детей, праздничная, развлекательная музыка жанрового характера, балет «Продавец птиц» (1923), а также инструментальные концерты.

Несколько в тени оставалась в 20-е годы творческая деятельность Дюрея, искавшего свой путь преимущественно в области камерных жанров — вокальной и фортепианной миниатюры, инструментального ансамбля: романсы на стихи Поля Верлена (1914), Франсиса Жамма (1914), Рабиндраната Тагора в переводе Андре Жида (1914), Сен-Леже Леже (1916—1918), Феакрита (1918), Петрония (1918), «Бестиарий» Аполлинера (1919) — (все 30 стихотворений цикла!), «Баскские песни» Кокто (1919) и т. д.; сюита «Цирковое представление для фортепиано» (1917), инвенции для различных инструментов (1924—1927), Квартет для струнных (1927), музыка для театра. Многие его сочинения становились известными далеко не сразу даже близким друзьям и оставались неизданными. Его сочинения исполнялись по рукописи в концертах группы «Шести», включались в Альбом «Шестерки». В 30-е годы он нашел свое значительное место во французской музыке в общественном служении, руководстве и организации самодеятельности, активном участии в Народной федерации, а с началом войны — в напряженной и разносторонней деятельности в рядах Сопротивления.

Таким образом, если в 1917—1922 годах можно установить черты общности в творческих позициях и культивируемых жанрах группы «Шести», а формулировку их позиций зачастую брал на себя с их ведома и согласия Кокто в своих публицистических выступлениях, то с середины 20-х годов их продолжает связывать только дружба. На протяжении 20-х годов каждый из них находит свой путь, и каждый по-своему к началу 30-х годов переживает значительную эволюцию, направленную в сторону все большей содержательности и серьезности творческих задач и нарастающего внимания к гражданской тематике.

## «АРКЕЙСКАЯ ШКОЛА» И ДРУГИЕ

В 1923 году в Париже заявляет о себе еще одна творческая группировка, в формировании которой принял активное участие неугомонный Эрик Сати. Он объединил новую группу молодых композиторов, способствуя их творческому са-



моопределению и ободряя их поиски, направленные к восстановлению утраченных связей с национальными традициями и отмеченные несравненно меньшим радикализмом, чем первые устремления «Шестерки». В эту группу входили Роже Дезормьер, Максим Жакоб, Анри Клик-Плейель и приехавший из Бордо в 1922 году Анри Соге, которого пригласил в Париж Мийо, познакомивший его с Сати; последний проявил горячий интерес к молодому провинциалу и привлек его в опекаемую им группу молодежи. В честь Сати, поселившегося еще в 1898 году в Аркейе, молодые композиторы называли себя «Аркейская школа», хотя, строго говоря, единой школы они никогда не составляли и обучались композиции у разных педагогов. 25 октября 1923 года в театре «Елисейских полей» состоялся концерт «Аркейской школы», в организации и в привлечении внимания к которому принял живейшее участие Сати. На концерте были исполнены Увертюра М. Жакоба, цикл Танго А. Клик-Плейеля, «Воспоминания о голубом бале» — мазурка Р. Дезормьера, Ноктюрн и «Танец матросов» А. Соге. В сущности это было единственное коллективное выступление группы, которая просуществовала недолго и распалась вскоре после смерти Сати (1925), так как ее объединяли не общие эстетические позиции, а лишь восхищение и уважение к покровителю и наставнику, «аркейскому мудрецу», и возникшее на почве общения с ним чувство товарищества. К тому же творческие и жизненные пути членов «Аркейской школы» в ближайшие годы разошлись. Анри Соге был самым выдающимся дарованием в этой группировке; о нем пойдет речь несколько позднее, так как к 20-м годам относятся лишь его первые опыты. Что касается остальных, то их творческий вклад в развитие французской музыки по разным причинам оказался не столь уж велик, хотя имена их и вошли в историю в большой мере благодаря Сати.

**Роже Дезормьер** (1898—1963). Учился композиции у Ш. Кёклена. Сочинял мало (несколько романсов для голоса с фортепиано на «Катрены» Франсиса Жамма; фантазия для оркестра «Моплюсон», музыка к нескольким кинофильмам) и вскоре совсем перестал писать, всецело отдавшись дирижированию. Быстро прославился как выдающийся дирижер, ярко талантливый, динамичный, очень проникательный в отборе произведений молодых композиторов, своих современников, пропаганде творчества которых он себя посвятил. Дирижировал в Шведском балете де Маре, Русском балете, в концертах ассоциаций «Серенада» и «Тритон», Симфонического оркестра города Парижа, Национального оркестра Радио, в театре Opéra Comique. В годы Сопротивления участвовал в тайной борьбе с захватчиками и вступил в Коммунистическую партию Франции. После освобождения Франции был приглашен в Grand Opéra дирижировать балетами. Кроме современной музыки пропагандировал также французскую старинную музыку. Опубликовал многочи-

сленные сочинения французских композиторов XVII и XVIII веков в своей редакции, часто с восстановлением недостающих голосов. Высоко ценил и много исполнял сочинения Люлли и Рамо. Его разносторонняя и полезная деятельность трагически прервалась в 1952 году вследствие автомобильной катастрофы в Риме; повреждение позвоночника приковало его к постели.

**Максим Жакоб** (р. в 1906 г) — родился в Бордо, но вырос в Париже, рано проявил музыкальные способности, которые развивались под руководством Ива Ната по фортепиано, Жедальжа и Кёклена — по композиции. Услышав в Концертах Колонна поразившего его «Протея» Мийо в 1919 году, он познакомился с Мийо и показал ему свои первые опыты. Мийо привел Жакоба к Сати, восхитившегося свежестью его дарования. В коллективном концерте 1923 года была исполнена Увертюра Жакоба для оркестра, привлекавшая внимание музыкантов своей жизнерадостностью, мелодизмом, прозрачностью и благозвучностью языка в духе «омоложенного Гуно». В последние годы своей жизни, после этапа терпкого политонализма, Сати провозглашает стиль Гуно образцом истинно французских традиций и советует молодым музыкантам принять его за модель, а также изучать Россини, Мендельсона и Бизе, отказавшись даже от ознакомления с музыкой Вагнера, Франка, Форе и Дебюсси, влияние которых может быть пагубно для молодых дарований. Именно на музыке Жакоба (а также Каби) сильнее всего сказались воздействия новых ориентиров «аркейского мудреца». Советы Сати соответствовали дарованию Жакоба, писавшего легко, просто, но не без тонкости, ясно тонально, но отнюдь не примитивно, хотя и без всякой склонности к модному политонализму. Жакоб с успехом оформил музыкой комедию Марселя Ашара «Не хотите ли поиграть со мной» и сочинил комическую оперу «Блэз-башмачник» по комедии драматурга XVIII века Седэна. Он автор также Псалмов и Серенады для оркестра, Экспромтов, Маленьких прелюдий и Сонаты для фортепиано, предназначенных для молодого пианиста Камила Дусе, вокального цикла «Почтовые открытки» и довольно многочисленных романсов и песен на стихи Кокто, Мюссе, Тристана Дерэма и Рене Шалюпа, пользовавшихся успехом у камерных певцов и публики.

Многообещающее дарование Жакоба не успело раскрыться из-за внезапного поворота в его судьбе. Иудей по происхождению, он неожиданно обратился в католичество и вскоре, в 1930 году, постригся в монахи, вступив в бенедиктинский орден под именем брата Клемана. В дальнейшем он посвятил себя всецело церковной музыке, разработке музыкальных архивов в монастырских библиотеках и публикации образцов старинной церковной католической музыки. Это не помешало ему во время войны быть санитаром в армии, а затем принять

участие в деятельности Сопротивления, после пережитой личной трагедии — все его родственники погибли в концлагере.

Жакобу принадлежит ряд статей о музыкальных памятниках, а также любопытная статья о природе мелодизма Сати, в которой он доказывает, что источником мелоса «Сократа» Сати является григорианский хорал.

**Анри Клике-Плейель** (1894—1963) — пианист, ученик Ива Ната, а также Кёклена и Видора по композиции, в классе которого в Консерватории он был товарищем Мийо. Писал преимущественно фортепианную музыку, а также вокальные миниатюры (среди последних «Акростихи» — остроумные музыкальные карикатуры на друзей-музыкантов). Начал с пьес в линейно-политональном стиле в духе Сати (Токката и Фантазия, 1919; «Три пьесы в манере Сати», 1921). Часто обращался к танцу, преимущественно современному, блестяще владел ритмикой и техникой джаза (цикл Танго и Два блюза). Успешно оформлял музыкой кинофильмы. Постепенно разменял свой талант на мелочи бытовых и эстрадных жанров. Часто выступал как пианист совместно с Ж. Вьенером с концертами для двух фортепиано как в серьезном, так и в легком жанре.

**Робер Каби** (р. в 1905 г.). Его причисляют к «Аркейской школе», хотя он общался с Сати недолго и присоединился к группе в последнее время ее существования, но его стилистика и эстетические позиции отмечены близостью Сати и его идеям. В его вокальной лирике исследователи отмечают также влияние Шуберта. Одаренный поэт и рисовальщик, он был музыкальным критиком «Humanité» до 1939 года. Им созданы: свыше 100 романсов и песен на стихи Аполлинера, Элюара, Арагона, а также Гёте, Уланда, Гейне, Пушкина; вокальные циклы на рубаи Омара Хайяма, на стихи Превера, Фарга, Жарри, Лорки; кантата «Букет Ронсару»; «Песни милосердия» для смешанного хора а саррелла, «Песни невинности» на тексты Уильяма Блейка; сюита «Пустяки» для фортепиано; сюиты «Ангкок-Бат» и «Калейдоскоп» для оркестра; комические оперы «Жери и Бетли» (по Гёте), «Объект любви» (текст Жарри), опера для юношества «Роза и Людовик».

Следует отметить, что в начале 30-х годов возникла еще одна группировка, но просуществовала недолго и распалась к началу войны. Она сложилась при концертной организации «Тритон» на почве совместных концертных выступлений. В нее входили Пьер-Октав Ферру (1900—1936), Анри Барро (р. 1900), Жан Ривье (р. 1896) и Эмманюэль Бондевилль (р. 1898). Каждый из них сохранял полную творческую независимость и объединяло их лишь решительное неприятие деклараций Э. Сати и его адептов, а также критическое отношение к нарочитой архаике и абстракциям неоклассицизма. Среди них

выделялся значительностью и разносторонностью дарования П.-О. Ферру<sup>1</sup>.

В нем увидели не только интересного по своим заявкам театрального композитора (подобных среди его поколения было не мало), но многообещающего симфониста, первые опыты которого свидетельствовали о смелом и оригинальном решении симфонических форм и перспективных исканиях в области музыкального языка при сохранении основных закономерностей ладотональности. Его Симфония in A (1931) в трех частях одинаково свободна как от неоклассицистских, так и от жанрово-живописных стереотипов. По ясности мысли, рельефности тематизма, стройности и значительности целого она не уступает, а по эмоциональной содержательности значительно превосходит свою «ровесницу» — I Симфонию Онеггера. Увы, дарованию Ферру не суждено было развернуться в полную силу. Его товарищи прожили долгую творческую жизнь и заняли достойное положение в послевоенные годы.

Еще одна группировка успела заявить о себе в конце 30-х годов, объединившись под знаком общих идейно-эстетических установок. Правда, замечена не была и привлекла внимание уже в послевоенные годы под названием «Молодая Франция».

---

<sup>1</sup> Ферру, Пьер-Октав (1900—1936), родился в Лионе, сын врача, окончил физико-математический факультет университета, что несколько затормозило его музыкальное образование. Ученик органиста Э. Комметта, затем Т. Витковского и по композиции Фл. Шмитта в Консерватории в Лионе. Он автор многих сочинений в различных жанрах: фортепианных пьес, двух балетов, комической оперы «Хирургия» (1928) по А. П. Чехову, пьес и сюит для симфонического оркестра, а также «Серенады» in fa (1927), Симфонии in A (1931), инструментальных сонат и камерных ансамблей (Трио для духовых и струнного квартета, 1935).

На пороге 30-х годов в Европе прокатилась волна промышленных кризисов. Она охватила и Францию и породила нарастающие сомнения в прочности всеобщего мира и благоденствия, достигнутых после первой мировой войны. 30-е годы проходят в тревожной атмосфере сгущающихся на политическом горизонте туч угрозы надвигающегося на Францию, как и на всю Европу, фашизма. Уже десятилетие существовала в Италии с 1921 года фашистская диктатура дуче Бенито Муссолини, но она носила до поры до времени локальный характер и проявляла свои захватнические тенденции скорее в области колониальной политики (война с Абиссинией), не осмеливаясь предъявлять претензии на передел Европы. Фашизм в Германии, который возглавил Гитлер, дорвавшийся до власти в январе 1933 года, повел себя гораздо агрессивнее в осуществлении своей диктаторской политики, откровенно направленной на захват «жизненного пространства», для начала — за счет ближайших соседей. Укрепление власти фашизма в Германии вызвало во многих странах Европы активизацию реакционных сил, готовивших свои фашистские перевороты. Так, во Франции профашистские круги, возглавляемые вождем партии «Боевые кресты» полковником де ля Роком, предприняли в Париже 16 февраля 1934 года попытку фашистского путча, окончившуюся неудачей благодаря своевременному противодействию пролетариата, к которому присоединились все демократические силы страны. Произошло резкое размежевание между прогрессивными и реакционными кругами французской нации. Перед опасностью фашистской диктатуры, угрожавшей самому республиканскому строю, либерально-демократические левые буржуазные группировки присоединились к прогрессивному лагерю и поддержали Единый фронт коммунистической и социалистических партий, что явилось предпосылкой к созданию по инициативе Коммунистической партии Франции в октябре 1934 года антифашистского Народного фронта. Важнейшими пунктами требований Народного фронта были: укрепление сотрудничества с СССР, обеспечение коллективной безопасности в Европе и противодействие фашизму в его агрессивно-милитаристических

устремлениях. На парламентских выборах в мае 1936 года одержало победу единение Народного фронта и поддержавших его партий, в результате чего в июне 1936 года к власти пришло правительство Народного фронта, возглавляемое социалистом Леоном Блюмом. Как ни кратко временно было существование этого правительства, как ни трусливо-оппортунистична политическая линия его премьеров — Блюма, а затем Шотана, — сам факт прихода к власти в лице Народного фронта демократических сил страны сыграл существенную роль в активизации прогрессивных сил нации. Каждый рядовой гражданин Франции почувствовал личную ответственность за судьбу своей страны и мира в Европе.

Подъем общественного и гражданского тонуса проявился прежде всего в среде писателей. Еще в 1932 году по инициативе А. Барбюса и Р. Роллана в Париже возникает Ассоциация революционных писателей и художников Франции, возглавляемая коммунистом Полем Вайян-Кутюрье, в которую входят Л. Арагон, А. Барбюс, Ж.-Р. Блок, Р. Роллан, П. Элюар и многие другие, а также Ф. Леже и П. Пикассо. Общественный вес этой Ассоциации в связи с прямой угрозой фашизма существенно возрастает. В 1932 году А. Барбюс и Р. Роллан участвуют в Международном антивоенном конгрессе в Амстердаме. Поднятию общественной активности деятелей культуры немало способствовали и международные конгрессы сторонников мира, проходившие на территории Франции. Так, в июне 1935 года в Париже состоялся Первый международный конгресс писателей в защиту культуры, на котором были зачитаны послания М. Горького, Р. Роллана, Г. Димитрова, выступали поэты и писатели всех поколений всех европейских стран, разные по своим идейно-эстетическим позициям, но объединившиеся перед опасностью фашизма и войны в защиту мира и культуры.

Начавшаяся в 1936 году гражданская война в Испании завершилась гибелью молодой Испанской республики, утопленной в море крови объединенными усилиями испанской реакции и германского и итальянского фашизма, и воцарением Франсиско Франко — третьего фашистского диктатора в Европе. События в Испании вызвали горячий отклик в демократических кругах Франции. У испанских республиканцев было много друзей среди французов; одни сражались и гибли за свободу Испании в интербригадах республиканской армии, другие, оставаясь в пределах своей страны, взволнованно следили и комментировали события и призывали мировую общественность к оказанию помощи Испанской республике.

В 1937 году в Мадриде, объятom огненным кольцом гражданской войны, состоялся Второй международный конгресс писателей, обратившийся к миру с призывом о помощи и защите культуры и свободы борющейся Испанской республики. Обескровленная Испания в отчаянной борьбе за республику поте-

ряла лучших своих сынов. Убийство франкистами поэта Гарсиа Лорки (1892—1936), смерть поэта и публициста Антонио Мачадо (1875—1939), бойца республиканской армии, не пережившего гибели республики, пожизненное заключение поэта Мигеля Эрнандеса (1910—1942), комиссара республиканской армии, умершего в тюрьме, больно отозвались в сердцах многих представителей французской художественной интеллигенции, а бесприютные скитания поэтов Рафаэля Альберти и Марии-Тересы Леон и добровольное горделивое изгнаничество Мануэля де Фальи, отвергших режим Франко, внушали уважение и сочувствие. Могли ли предполагать французы, что многих из них в ближайшие годы постигнет подобная участь!..

И еще раз, в 1938 году, собравшиеся в Париже на Чрезвычайную международную конференцию писатели тщетно призывали к объединению усилий на защиту мира от разжигающего войну германского фашизма, перед грубой захватнической политикой которого растерянно и трусливо капитулировали правители крупнейших буржуазных стран Европы, тайно рассчитывая на то, что военный удар Гитлера будет направлен прежде всего на Советский Союз. За гибелью Испанской республики последовал насильственный аншлюс Австрии, бессильной противостоять «коричневой чуме» германского фашизма, трагедия растоптанной гитлеровскими полчищами Чехословакии и, наконец, «странная война», молниеносно завершившаяся в июне 1940 года оккупацией Парижа и большей части территории Франции.

Последовательность этих событий оказала самое непосредственное воздействие на устроения даже той части французской художественной интеллигенции, которая до того сторонилась политики и была в основном занята лишь узко эстетическими проблемами. Не только писатели, но и музыканты все более активно включались в общественно-политическую жизнь страны, стремясь внести посильный вклад сначала осмыслением происходящего, а затем и непосредственным участием в борьбе реакционных и демократических сил. Еще в 1931 году Орик оформляет впечатляющей музыкой антибуржуазный фильм Рене Клера «Свободу нам». В 1931 году Онеггер создает ораторию «Крики мира» на текст Рене Бизе, в которой выражает чувство беспокойности дисгармонией, царящей в мире, гнетущего сознания разобщенности людей, одиночества человека, его бессилия перед властью машины, перед давящими враждебными силами капиталистического города. Д. Мийо пишет в 1932 году кантату «Смерть тирана» для хора и ударных, флейты *piccolo*, кларнета и тубы на текст древнеримского писателя Ламприда в переводе Дидро, в которой восставший народ в гневе угрожает и прокликает ненавистного тирана. В 1934 году Ш. Кёклен пишет массовую песню «Свободу Тельману», тем самым непосредственно участвуя в возглавляемом во Франции Р. Ролла-

ном движении за освобождение вождя компартии Германии, брошенного в тюрьму Гитлером и приговоренного к смерти.

В 1935 году по решению французской компартии П. Вайян-Кутюрье и Р. Роллан обращаются с открытым письмом к деятелям культуры с призывом искать формы и мероприятия для насущно необходимого сближения профессионального искусства с широкими народными кругами. Так стимулируется замысел создания Народной музыкальной федерации Франции. 1 июня 1935 года собирается учредительный съезд музыкантов, писателей и поэтов, определяющих цели и задачи Федерации, главная из коих — тесный контакт профессионалов с уже существующей народной музыкальной самодеятельностью и всяческое содействие ее развития для поднятия культуры народа.

Во главе организационного совета Федерации становятся авторитетные и маститые музыканты — А. Руссель и Ш. Кёклен, разрабатывающие статут Федерации и самоотверженно подготавливающие ее учреждение.

Через год, 1 июня 1936 года, состоялось торжественное открытие Первого конгресса Федерации, членами которой становятся многие музыканты разных поколений, и среди них А. Онеггер, Д. Мийо, Л. Дюрей, Ж. Орик, Ж. Тайефер, Ж. Ибер, Ж. Вьенер, А. Жоливе, Д. Лазарюс, Р. Дезормьер, А. Мартине. В ней участвуют также многие прогрессивные поэты: Л. Арагон, Ж.-Р. Блок, П. Вайян-Кутюрье, Л. Муссиак, Ш. Вильдрак, П. Элюар, которые осуществляют живую связь между Федерацией и Ассоциацией революционных писателей, а Р. Роллан направляет Федерации приветственное письмо. Федерация единогласно избирает своим президентом А. Русселя и его заместителем Ш. Кёклена<sup>1</sup>. С 1937 года генеральным секретарем Федерации становится Л. Дюрей, выполняющий эту ответственную функцию до 1954 года<sup>2</sup>. Федерация берет на себя руководство многочисленными большими и малыми организациями рабочих хоровой самодеятельности, тесно связанной с рабочим и профсоюзным движением. Первичные рабочие самодеятельные кружки возникают в рабочих клубах, при домах культуры или при заводах, как в Париже, так и в других промышленных центрах. Руководить ими шли профессиональные музыканты самых разных квалификаций. Так, большой объединенный хоровой коллектив рабочих под названием «Парижский народный хор» был организован и возглавлен в 1935 году Ш. Кёкленом. Исполнительскому искусству этого хора могли позавидовать любые профессионалы.

По инициативе и при поддержке компартии Франции торжественное открытие Федерации ознаменовалось постановкой

<sup>1</sup> После смерти А. Русселя (27 августа 1937 года) Кёклен становится президентом Федерации и остается им до конца жизни.

<sup>2</sup> На конгрессе Федерации в ноябре 1954 года Дюрей был избран ее президентом.



пьесы Р. Роллана «14 июля» (1901), посвященной событиям первой французской революции, которую задумано было осуществить под открытым небом, на площади Бастилии, но состоялось оно 14 июля в помещении театра «Альгамбра» под общим руководством Ш. Вильдрака в художественном оформлении Пикассо. В спектакле большое место отводилось музыке, которую написали семь композиторов, членов Федерации: Увертюру — Жак Ибер; Сцену в саду Пале-Рояля — Жорж Орик; музыку к финалу первого действия — Вступление и Похоронный марш — Дариус Мийо; Вступление ко второму действию — Альбер Руссель; хор «Свобода» с инструментальным сопровождением — Шарль Кёклен; Марш — поход на Бастилию — Артюр Онеггер; «Праздник свободы» — Даниэль Лазарюс. Дирижировал Роже Дезормьер.

Федерация выпускает бюллетень «Народное музыкальное искусство», в котором сотрудничают многие известные музыковеды и композиторы, и открывает для нужд самодеятельности нотное издательство «Chants du monde» («Песни мира») <sup>1</sup>. В 1936 году Кёклен публикует содержательную работу «Музыка и народ» популяризаторского характера. Федерация разрабатывает репертуар для самодеятельных хоров и организует показательные концерты хоровой, духовой и симфонической музыки. Рядом с образцами классической музыки в исполнении самодеятельных хоров воскрешаются песни французских революций, хоры Госсека, Гретри и Мегюля, «Застольные песни сенсимонистов» Ф. Давида, революционные и повстанческие песни других народов. В содружестве с поэтами композиторы — члены Федерации создают новые сочинения, непосредственно откликающиеся на волнующие события дня. Так, Онеггер в 1936 году сочиняет хоровые песни «Юность» на стихотворение П. Вайяна-Кутюрье для молодежных хоров и «Тревога» на стихотворение Л. Муссиака — отклик на борьбу испанского народа с фашизмом.

На Всемирной ассамблее защиты мира против фашизма в 1937 году исполняется музыкальный плакат Мийо для хора а саррелла «Рука, протянутая всем» на слова поэта-коммуниста Ш. Вильдрака. В 1939 году в фильме «Надежда» (по одноименному роману А. Мальро), посвященном героической борьбе испанского народа за республику, Мийо оформляет музыкой траурное шествие крестьян, несущих тела летчиков республиканской армии, погибших при бомбежке моста в Теруэле. Музыка этого эпизода столь развернута и значительна, что превратилась позднее в самостоятельную симфоническую пьесу.

К открытию Всемирной выставки 1937 года в Париже правительство Народного фронта заказало коллективную сцениче-

---

<sup>1</sup> После второй мировой войны это издательство выпускает также и грам-пластинки преимущественно хоровой музыки.

скую композицию под названием «Свобода», в создании которой приняла участие группа писателей и поэтов, а также ряд музыкантов: А. Онеггер, А. Оэре, Ж. Ибер, М. Жобер (погиб, выполняя воинский долг в 1940 году), Д. Мийо, Ролан-Манюэль, Совеплан (погиб в 1944 году), Ж. Тайефер и М. Деланнуа. Одним из наиболее ярких в этой постановке был признан эпизод «Смерть Жореса» — текст поэта М. Ростана с музыкой Онеггера<sup>1</sup>.

Всемирная выставка сопровождалась различными праздничными зрелищными мероприятиями, в которых немалое место отводилось музыке. Например, сложно и разнообразно задуманные ночные феерии — «Праздники света», в которых игра световых эффектов над Сеной сопровождалась специальной музыкой, исполнявшейся на плывущих по реке плотам<sup>2</sup>. Эта музыка должна была отличаться не только доступностью, плакатной декоративностью, но еще и особой фоничностью для звучания на открытом воздухе.

Но кратковременное праздничное оживление, вызванное в Париже Всемирной выставкой, не играло решающей роли в умонастроениях художественной интеллигенции, чутко реагировавшей на приближение неминуемой грозы второй мировой войны.

Идейная атмосфера Народного фронта проявляется во французской музыке этих лет по-разному главным образом в творчестве зрелого поколения 30-х годов, в котором ведущее место занимают представители группы «Шести». Обострение национального и общественного самосознания, вызванное всеми обстоятельствами окружающей жизни, непривычно близкое общение с широкими исполнительскими и слушательскими кругами благодаря деятельности в Народной музыкальной федерации, обращение к новым темам, волнующим своей актуальностью и освоивание новых форм и жанров, их воплощающих, направленных в массовую аудиторию (музыка для самостоятельности, для Выставки, для фестивалей, для звукового кино), привели композиторов к критическому пересмотру своего арсенала средств выразительности, к поискам доступного музыкального языка для решения новых идейно-эстетических задач под знаком демократизации музыкального искусства. Эти задачи, вставшие перед многими, пожалуй, наиболее ясно и точно сформулировал Онеггер: «Музыка должна переменить публику и обращаться к массам»<sup>3</sup>. Он хочет «обращаться к массам» не только в сочинениях, рассчитанных на самостоятельные коллективы или исполнение в концертах Федерации, но в любых, от-

<sup>1</sup> К другому массовому спектаклю — «Строительство города» Ж.-Р. Блока — совместно написали музыку Онеггер и Мийо.

<sup>2</sup> В музыкальном оформлении этих феерий участвовали Онеггер, Ибер, Мийо, Месснян, Обер, Барро, Ле Флем и др.

<sup>3</sup> *Dellannoy M. A. Honegger. Paris, 1953, p. 163.*

меченных самыми сложными идейно-значительными замыслами. Не только у Онеггера, но и у других музыкантов демократические тенденции сказались как в специфических новых формах, так и в традиционных «классических» жанрах профессиональной музыки, претерпевающих, однако, существенные изменения.

Значительные идейные замыслы воплощаются в эти годы чаще всего в крупных, монументальных формах оперы, а также оратории или кантаты не только концертного, но и сценического плана. В них ставятся и решаются возвышенные, общегуманистические, морально-философские и патриотические проблемы, и в этом первенство принадлежит Онеггеру, создающему в течение нескольких лет три свои замечательнейшие оратории: «Жанну д'Арк на костре» (1935), «Пляску мертвых» (1938) и «Николя из Флю» (1939). Во всех трех ораториях отчетливо проявляется стремление автора к доступности, порой плакатной яркости музыкального языка и многозначности образов, широко опирающихся на народную песню и жанровое начало в органичном сочетании со сложностью музыкальной ткани и организации формы. В «Жанне д'Арк на костре» Онеггер, по его словам, «стремился быть доступным человеку с улицы и вместе с тем интересным для музыканта»<sup>1</sup>. Вероятно, ту же цель он ставил себе и в двух других ораториях. Важных тем, созвучных времени, касаются и другие французские музыканты. Мийо создает свою лучшую оперу на исторический сюжет «Боливар» (1935—1936) по либретто Сюпервьеля, посвященную южно-американскому борцу за национальную независимость, в которой обращается к местному фольклору. Все более пристально вглядываются, все чаще обращаются французские композиторы, близкие Народной музыкальной федерации, к богатствам национальной музыки, старинной и современной, народной, крестьянской и бытовой, обновляя ею свой язык и трактуя народные темы как носителей главной идеи произведения, ее образов и конфликтов. Мийо создает многокрасочную «Провансальскую сюиту» (1936), вскоре превратившуюся в балет, и обработку четырех народных провансальских песен для хора с оркестром (1938); Руссель — «Фламандскую рапсодию» (1937); Пуленк — «Французскую сюиту» (1936). В них цитируются и претерпевают различные трансформации песенные и танцевальные народные темы; Кёклен — «Симфонию гимнов» (1937) в пяти частях, в которой пост славу Солнцу, Дню, Ночи, Юности, Жизни. Разумеется, творчество этих композиторов в 30-е годы не ограничивается перечисленными сочинениями, но важно, что проблема общения с широкой аудиторией начинает занимать все более значительное место в их творческих планах.

Фашистская оккупация, разгром страны и плановое истребление ее населения захватчиками оказывают сильнейшее воз-

<sup>1</sup> Delannoy M. A. Honegger, p. 181.

действие на все слои французского общества. Подавляющее большинство французского народа после краткого периода растерянности перед национальной катастрофой и уныния испытывает нарастающую неутолимую жажду противодействия, борьбы с оккупантами, порождающую сначала стихийное, а затем организованное Движение Сопротивления, в котором приняло участие подавляющее большинство французского народа. К чести французских музыкантов следует отметить, что за редким исключением они приняли активное участие или способствовали борьбе с фашистскими захватчиками. С начала оккупации Народная музыкальная федерация перестала существовать, но члены ее ушли в подполье и продолжали действовать. Музыканты включаются в Национальный фронт Сопротивления, образуют руководящий комитет, в который входят Л. Дюрей, Ж. Орик, Э. Баррен, К. Дельвенкур, Р. Дезормьер, Ш. Мюнш, Ф. Пуленк, М. Розенталь, Ролан-Манюэль. Они поддерживают связь с писателями и поэтами, участвуют в тайных изданиях «Полуночной печати», где появляются патриотические песни на тексты поэтов Сопротивления, выполняют различные поручения и задания связи внутри страны и за ее пределами от политического центра Сопротивления, наконец, используют все официальные, «открытые» возможности отстаивания достоинства и защиты национальной культуры от грубых притязаний завоевателей. В Grand Opéra, концертах, драматических театрах ставятся пьесы, пропагандируется музыка, исполняются новые сочинения, укрепляющие патриотические чувства, поддерживающие надежду на освобождение и веру в победу над врагом. Несмотря на лишения, тяжкие утраты, многочисленные человеческие жертвы, композиторы не перестают творить в самых различных жанрах и долго еще после освобождения и победы будут продолжать обращаться к темам войны, изживая горе утрат, боль поражения, унижения оккупации и отдавая дань памяти героям Сопротивления и жертвам фашизма.

Среди множества разнообразных сочинений можно упомянуть лишь самые выдающиеся по своим художественным достоинствам произведения, непосредственно порожденные войной и оккупацией. Это Вторая и Третья симфонии Онеггера, кантата Пуленка «Лицо человеческое» для двойного хора а сарпелла и камерная кантата «Зимний вечер» на стихи Элюара, его же песни для голоса с фортепиано на стихи Г. Аполлинера, Л. Арагона, П. Элюара, Р. Десноса, кантата «Огненный замок» Мийо на текст Ж. Кассу, «Четыре песни страдающей Франции» Орика на тексты Арагона и Элюара, «Искупительная симфония» А. Сеге, многочисленные песни, хоровые и сольные, Л. Дюрее на стихи поэтов Сопротивления Г. Одизьо, Э. Гийефика, Ж. Фревиля, П. Зегерса, польского бойца Сопротивления А. Ваяжика.

После освобождения Парижа, вслед за купленным дорогой ценой победным ликованием, с концом войны наступает полоса печальных подсчетов понесенных утрат и разрушений, скорбь о погибших и осознание продолжавшегося и после войны неблагополучия. Фашизм сломлен, но между победителями царит отчужденность и недоверие, искусно разжигаемые буржуазными правителями. Наступает период холодной войны между капиталистическими странами и лагерем стран народной демократии и социализма. Прогрессивные деятели культуры Франции, поддерживаемые Коммунистической партией Франции, пытаются восстановить дружеские связи между народами. Этому немало способствует возобновившая свою деятельность Народная музыкальная федерация; большинство довоенных членов Федерации продолжает свою работу в ней. Среди руководителей Федерации особую активность проявляет Л. Дюрей, участвующий также в руководстве музыкальной секцией Общества друзей СССР, ставшего вскоре Организацией «Франция — СССР». Л. Дюрей поистине неутомим; он нашел себя в служении народу. Оживляется его творческая деятельность: он создает множество обработок для разных составов французских народных песен разных областей и провинций, он пишет кантаты, хоры на тексты Маяковского и Назыма Хикмета, Хо Ши Мина и Ленгстона Хьюза, сольные песни на тексты испанских (Гарсиа Лорка, Л. Эмис) и французских современных поэтов (Фревилль, Марсенак), боевые и скорбные, гневные и лирические... Кроме того, он готовит для публикации в своей скрупулезно точной редакции памятники старинной французской музыки разных жанров, — труд, начатый им еще в годы войны.

Коммунист с 1936 года, Дюрей не теряет веру в будущее. Ему чужды тот пессимизм, которым обуреваем в последние годы жизни Онеггер, растерянность перед неблагополучием, неуверенность в завтрашнем дне, которые порождают в сознании многих представителей французской интеллигенции послевоенных лет стремление найти опору в «вечных истинах» церкви или туманных утешениях идеалистических систем, в фетишизации искусства далекого прошлого или исканиях авангардизма.

Другие члены «Шестерки», окончательно сложившиеся в своей направленности на пороге войны, как и их менее выдающиеся современники, сохраняют и в дальнейшие годы присутствующие им идейно-эстетические позиции и черты стиля.

## ДАРИУС МИЙО

(4.IX 1892 — 22.VI 1974)

В музыкальной жизни Франции между двумя войнами среди поколения музыкантов, заявивших о себе в 20-е годы, значительное место занял Дариус Мийо, выдвинувшийся как один из самых деятельных членов группы «Шести»; влияние

его распространялось далеко за пределами этой творческой группировки.

Дариус Мийо родился в Экс-ан-Провансе в не чуждой музыке семье негоцианта (оптового торговца миндалем). Отец, музыкант-любитель, хорошо играл на рояле, мать обладала прекрасным голосом и до рождения сына училась пению в Париже у выдающегося тенора Ж. Дюпре. Семи лет Дариус начал учиться игре на скрипке у местного музыкального деятеля, организатора концертов скрипача Брюгье, возглавлявшего квартет, в котором несколько лет спустя участвовал и юный Мийо. Дариус с родителями регулярно посещает концерты всех приезжих знаменитостей, выступающих в Эксе и Марселе: Сарасате, Изаи, Кубелика, трио Корто — Тибо — Казальса и др. Музыка занимает все более значительное место в жизни Мийо и планах на будущее. В 1909 году, успешно завершив среднее образование, он поступает в Парижскую консерваторию в класс скрипки Бертелье и усердно посещает класс оркестра, которым руководит П. Дюка, но его влечет композиция. Последовательно он обучается гармонии у К. Леру, полифонии — у А. Жедальжа, композиции — у Ш. Видора, дирижированию — у В. д'Энди. В классе Жедальжа возникает и крепнет его дружба с Онеггером, Ибером, Кликке-Плейелем, Вьенером. Освобожденный по болезни от военной службы в 1914 году, он работает во Франко-Бельгийском центре помощи беженцам, затем в Доме прессы при Министерстве иностранных дел, а в декабре 1916 года уезжает в Бразилию, в Рио-де-Жанейро, в качестве личного секретаря посла Франции Поля Клоделя, где знакомится с бразильской и негритянской народной музыкой. Возвращается в Париж весной 1919 года и немедленно присоединяется к группе молодых музыкантов, знакомых по занятиям в Консерватории, образовавших с ним вместе группу «Шести». На протяжении 20-х годов растет его известность композитора-новатора как во Франции, так и за ее пределами (его сочинения исполняются в Бельгии, Англии, Германии), окончательно утвердившаяся в 30-е годы. Мийо совершает неоднократные поездки по странам Европы и Нового Света в качестве дирижера — пропагандиста новой музыки. Уже с 1923 года его многочисленные сочинения — балеты, симфонии, оперы, кантаты, концерты и камерные сочинения разных жанров — получают все более широкое признание. В 1939 году он вынужден эмигрировать в США, где преподает композицию в Миллс-колледже в Калифорнии и много сочиняет. В 1947 году Мийо возвращается во Францию, принимает руководство классом композиции в Парижской консерватории, но не оставляет занятий композицией в Миллс-колледже, куда совершает регулярные поездки. Мийо всю жизнь был активным музыкальным общественным деятелем, членом Народной музыкальной федерации с ее основания; с 1956 года он президент Академии грамзаписи; в 1972 году еди-

ногласно избран членом Академии изящных искусств Института Франции.

Мийо обладал чертами характера, определившими его ведущее положение среди музыкантов его поколения: общительный, энергичный, инициативный, разносторонне одаренный и любознательный, живо откликавшийся на проявления новаторства во всех областях искусства, он легко сближался с самыми различными людьми, проявляя активную заинтересованность во всем, что его окружало. К тому же он был на редкость трудоспособен, дисциплинирован, восприимчив и независим в суждениях. Поступив в Парижскую консерваторию, он отнюдь не выглядел робким провинциалом. Стремясь обогатиться новыми впечатлениями, он посещает концерты, театральные премьеры, выставки, литературные чтения. Он восторгается «Пеллеасом», «Борисом» и песнями Мусоргского в исполнении М. Олениной-д'Альгейм, покорен Русским балетом и Стравинским и отчаянно скучает на тетралогии Вагнера, несмотря на интерпретацию Ф. Вейнгартнера, выступавшего в Grand Opéra в сезоне 1909/10 года. Осведомленный обо всех новых веяниях в искусстве, он удивительно легко и быстро вошел в самые различные круги артистического Парижа, сумев при этом безошибочно отобрать и объединить единомышленников. Имена его друзей: поэтов, художников, драматургов, музыкантов, актеров вместе с именем Мийо вошли в историю французского и мирового искусства.

Среди своих сверстников Мийо считался на первых порах одним из самых дерзких новаторов, а Сати и Кокто, казалось, были наиболее близки ему по духу. Однако решающую роль в направлении его исканий играли не только царившие в Париже кубизм, футуризм и сюрреализм, но и сложившиеся еще в Эксе поэтические и живописные увлечения. Вместе с друзьями детства, молодыми поэтами Лео Латилем (ему суждено было погибнуть еще в первую мировую войну) и Арманом Люнелем, Мийо поклонялся живописи П. Сезанна, поэзии Ф. Жамма и П. Клоделя. Общение Дариюса с Франсисом Жаммом (по пьесе Жамма «Заблудшая овечка» Мийо писал свою первую оперу) дало возможность Мийо по счастливой случайности уже в 1912 году познакомиться с Клоделем, заинтересовавшимся молодым музыкантом и приблизившим его к себе. Сквозь восприятие и интерпретацию Клоделя открылся Мийо античный мир и вошел в его сознание, как одна из сквозных тем его творчества, получавшая в нем сложное и порой парадоксально противоречивое преломление. Кроме того, на творческом сознании Мийо запечатлелись и более глубинные воздействия, воспринятые в детские и юношеские годы в Эксе. «Я француз из Прованса иудаистского вероисповедания»<sup>1</sup>, — так начинает свои воспоминания Мийо, определяя этим свои привязанности,

<sup>1</sup> *Milhaud D. Ma vie heureuse. Paris, 1973, p. 9.*

национальные истоки и мировоззренческие корни. Не раз упоминает он о «духе средиземноморья», определившем его формирование и сказавшемся на его эстетических позициях. Несмотря на то, что с семнадцати лет Мийо большую часть жизни проводит в Париже, он сохраняет тесные связи с отчим домом, воспекает в своем творчестве природу Прованса, его людей, быт, нравы, старину; частыми наездами обновляет свои впечатления от этого своеобразного края, сохранившего свой, присущий ему дух, свои патриархальные обряды, свой, возрожденный поэтом Ф. Мистралем, литературный язык, живую память о славном прошлом своей культуры эпохи позднего средневековья.

За пределами Франции Мийо знают главным образом как дерзкого новатора 20-х годов, певца урбанизма, цирка и джаза, автора остроумных эксцентриад («Бык на крыше», «Салат», «Голубой экспресс») и одного из первых пропагандистов негритянской музыки («Сотворение мира»), хотя сам Мийо отнюдь не считал эксцентрики, пародию и юмор существенными сторонами своего творчества. Мийо известен был также и как музыкант, которого любил привлекать к оформлению своих театральных замыслов столь авторитетный поэт-моралист и философ как Клодель, несмотря на склонность Мийо к экспериментированию, например, к модернизированной, а порой и пародийной трактовке античной тематики. Меньше знают Мийо как знатока и своеобразного истолкователя фольклора, своего, отечественного и чужеземного, особенно экзотического для Европы. И совсем мало освещается еще одна сторона многоликого творчества Мийо — разнообразное воплощение гражданских, общественных идей, с 30-х годов занимающих особо значительное место в его творчестве. Актуальность и гуманистическую направленность этих сочинений трудно переоценить. Таковы его хоровая кантата «Смерть тирана» на текст древнеримского поэта Ламприда в переводе Дидро, создание которой в 1932 году особенно знаменательно; «Интродукция и траурный марш» в коллективном оформлении пьесы «14 июля» Р. Роллана (1936), массовая песня для хора на стихи Вайяна-Кутюрье «Рука, протянутая всем» (1936); триптих хоровых кантат а саррелла на тексты Клоделя («Кантата о мире», 1937; «Кантата о двух городах», 1940; «Кантата о войне», 1940); Третья симфония с хором «Во славу конца войны» (1947); Четвертая симфония «В честь столетия революции 1848 года» (1947—1948); «Огненный замок», кантата для хора с оркестром на текст Жака Кассу, посвященная памяти погибших в печах фашистских концлагерей (1953); «Кантата Красного Креста» для солистов, детского и смешанного хора и оркестра, 1960 (по случаю 100-летия этого международного общества); «Ода погибшим в войну» (1963) — величественная музыкальная стена в трех частях для симфонического оркестра; хоровая Симфония «*Racem in terris*» («Мир на земле») в семи частях для контральто, баритона, сме-



шанного хора и оркестра на латинский текст, фрагмент из энциклики Иоанна XXIII, призывающий беречь мир и свободу (1963). Мало найдется композиторов, в творчестве которых подобного рода тематике отводилось бы столь существенное место. Но есть и еще одна тема, не занимающая главенствующего положения в его творчестве, но спорадически упорно привлекавшая внимание Мийо на всех этапах его жизненного пути. Она порождена его верностью вере отцов и горячей приверженностью к прошлому его близких, предки которых переселились из Испании, ища защиты у Авиньонского папы от религиозных преследований. Тема эта находит свое воплощение в различных формах: вокальной лирике (Шесть еврейских народных песен на анонимные стихи, переведенные с древнееврейского, 1916); хоровых сочинениях и кантатах («Свадебная кантата», 1937, на фрагменты из «Песни Песней»), в обработке древнееврейских песнопений; в комической опере «Эсфирь из Карпентра» (1925) и опере «Давид» (1952), обе — на либретто А. Люнеля и т. д.

Мийо — один из самых плодovitых и разносторонних композиторов Франции XX века<sup>1</sup>. Его творческие искания самым непосредственным образом отражали изменчивый дух его времени в эволюции его склонностей и пристрастий к той или иной тематике или сфере идей. Универсализм интересов и композиторских ресурсов Мийо поразителен, и вместе с тем его рано сложившейся творческой индивидуальности присущи некоторые мало изменяющиеся черты, определяющие кардинальные линии его стиля. Такими основными константами являются политонализм и широкое использование фольклора, как близкого ему по духу и воспитанию, так и иноземного, своеобразие которого он воспринимает и преломляет с необыкновенной легкостью. Фольклорное начало Мийо претворяет в балетах, кантатах, хорах, симфонических жанрово-живописных сюитах, вокальных и инструментальных миниатюрах, разнообразных обработках народной музыки. Особенно удаются ему зарисовки народных празднеств, массовых шествий, калейдоскоп «картинок с натуры» («Бразильская сюита», 1919; «Провансальская сюита», 1936; «Карнавал в Эксе», «Карнавал в Лондоне», 1937; «Французская сюита», 1944; «Бал на Мартинике», 1944; «Карнавал в Новом Орлеане», 1947; «Сизальпинская сюита на пьемонтские народные напевы», 1954; «Кентуккиана», 1948; «Париж», 1953; «Музыка для Индианы», 1966; «Музыка для Лиссабона», 1966,

<sup>1</sup> Его творчество охватывает около 450 сочинений, в их числе 15 опер, 10 балетов, 12 симфоний, 34 концерта, 18 квартетов, 23 кантаты, множество камерных инструментальных и вокальных сочинений, сюит и циклов для разных составов, музыка для драматических спектаклей, кино и радиопостановок. Мийо оставил также ряд статей о музыке, «Беседы с Ростаном» (1952); содержательную книгу воспоминаний «Notes sans Musique» (1947), выдержавшую три прижизненных издания (в последнем книга вышла под названием «Ma vie heureuse», Paris, 1973). Была также опубликована его многолетняя переписка с П. Клоделем.

и т. д.). У Мийо картины народной жизни неотъемлемы от пейзажа, от пейзажа. Таковы, например, его одноактные балеты, скорее балетные сцены «Сбор лимонов» (1949—1950) или «Сбор винограда» (1952). Очень часто, особенно в годы полной творческой зрелости, у Мийо фольклор и пейзаж преломляются обобщенно в более широких структурах чисто инструментальной музыки, получающей таким образом более образно-конкретное и в то же время многозначное содержание. Такова, например, его величественная Восьмая симфония D-dur (1957), так называемая «Ронская». Она посвящена Роне, самой могучей и полноводной реке юга Франции<sup>1</sup>. Рожденная ледниками Швейцарских Альп, Рона пересекает с севера на юг несколько провинций Франции, последними — земли Прованса, где и впадает в Средиземное море. Для Мийо река становится олицетворением неукротимых сил жизни, ее бурь и покоя, тревог и радостей. Двенадцатая симфония Мийо носит название «Rurale» (1961) — сельская, земледельческая; идея ее — единение человека с родившей и кормящей его землей, мудрости и щедрости которой он учится в труде. Примечательно, что пейзажное начало проникает также и в концерты Мийо, определяя их характер и выбор средств воплощения. Таковы его «Весеннее концертино» для скрипки и камерного оркестра (1934); «Летнее концертино» для альта и девяти инструментов (1934); «Осеннее концертино» для двух фортепиано и восьми инструментов (флейты, гобоя, трех валторн, двух альтов и виолончели, 1951); «Зимнее концертино» для тромбона и струнного оркестра (1953). Мийо всегда очень гибко и точно отвечает условиям (или заказу), породившим то или иное его сочинение, соотнося свои замыслы с адресатом, что несколько не снижает художественного и профессионального уровня его решений. Это проявляется в многообразии жанров и составов, для которых пишет Мийо. Но есть жанры, в которых композитор высказывает самое сокровенное, пишет «для себя», или с наибольшей непринужденностью выражает свои искания, осуществляет «чистый эксперимент»; к таковым относятся чаще всего вокальная лирика или инструментальные ансамбли (сонаты, квартеты, «симфонии-минутки»).

Французские исследователи признают доминирующим в творчестве Мийо лирическое начало. Но тогда лиризм этот крайне разнороден, всеобъемлющ. Мийо элегичен в поэмах Латиля, интимен в вокальном цикле «Alissa», сатиричен в театральной буффонаде «Протей», трагичен в «Орестеях», эпичен в больших симфониях — Четвертой, Восьмой, Двенадцатой. Лиричность его проявляется в легко возбудимой реакции на все его окружающее — природу, события, встречи, литературные впечатления. Мийо хочет все воспринять, осмыслить, активно откликнуться

---

<sup>1</sup> Значительно ранее, в 1936 году, он посвятил Роне цикл из четырех хоров a cappella на фрагменты из поэмы П. Клоделя «Cantique du Rhone».

на все, что волнует мир, в котором он живет. Эта жадная восприимчивость окружающего сочетается с трезвостью осмысления, что предопределяет конкретность его мышления, тяготение к реалистичности. Он чужд субъективистских крайностей романтизма или отчужденности экспрессионизма. Объекты его творчества всегда конкретны, а результаты направлены к слушателю, но порой стремление к идейной значимости содержания толкают его к символичности или метафоричности в выборе философии обобщенных или библейских сюжетов, что особенно заметно, когда Мийо сотрудничает с Клоделем.

Как ни труднообозримо творчество Мийо, в нем все же можно наметить вехи идейной и творческой эволюции. Выше отмечалось стремительное идейно-творческое формирование Мийо, уже в ранние годы определившее его упорное преодоление традиционных тем и форм мышления. Уже в первых сочинениях Мийо — противник романтизма, отвергает Вагнера, но старается освободиться и от соблазнов импрессионизма. Он разделяет позиции Сати и Кокто в стремлении к простоте, к главенству мелодического начала, источник которого нужно черпать в бытовой музыке, и к тесной связи с повседневностью, в которой видит единственно возможный путь сближения с современностью и современниками. Но современный язык Мийо ищет в полимелодизме, в сочетании приемов классической полифонии с линейаризмом, окрашенных политональностью.

Начальный этап творческой деятельности Мийо до отъезда в Бразилию (1910—1916) находит свое выражение главным образом в камерных жанрах — вокальной лирике (романсы на стихи Ф. Жамма, Л. Латиля, А. Люнеля, на прозаические тексты П. Клоделя, А. Жиды, позднее — на стихи Р. Тагора в переводах А. Жиды и Ж. Кокто), инструментальных ансамблях (две сонаты для скрипки и фортепиано, Соната для двух скрипок и фортепиано, три струнных квартета) и фортепианных миниатюрах (сюита «Весна» и др.). В них с нарастающей рельефностью проявляются черты своеобразия стилистики Мийо: тяготение к главенству мелодического начала, линейарное расслоение вертикали, терпкие бифункциональные или битональные напластования, краткость, четкость, подчас упрощенность в структуре формы, тяготение к остиinato в ритме и фактуре. И вместе с тем в вокальных сочинениях особенно явственно проступает воздействие колористических гармоний и тонкостей письма Дебюсси, а также присущие «Пеллеасу» приемы мелодизации поэтической речи, хотя порой Мийо стремится к сохранению за вокальной мелодикой известной автономности от слова. С 1910 по 1915 годы Мийо работает над первым своим театральным сочинением — оперой «Заблудшая овечка» по одноименной драме Ф. Жамма на сюжет из современной жизни; в ней с полной очевидностью проявляется завораживающее воздействие «Пеллеаса», но вместе с тем заметно стремление перевести на язык му-

зыка строй современной обыденной речи. Занятия контрапунктом с Жедальжем укрепляют тяготение к полифонизации музыкальной ткани на основе мелодики диатонического склада, что способствует проявлению политонального начала, особенно заметного в квартетах. Ошеломляющее «открытие» «Весны священной» воспринимается Мийо как эталон новаторства и подсказывает ему путь к преодолению влияния Дебюсси. Сближение с Кокто и Сати, знакомство с «Парадом» и сочинениями Сати малых форм окончательно определяют направление исканий Мийо в сторону «новой простоты», лапидарности, обнаженности фактуры, упрощения гармонического склада, что приведет в 20-х годах к разработке «эстетики цирка и мюзик-холла».

Особую роль в дальнейших исканиях Мийо сыграла встреча с Клоделем, на многие годы определившая идейную направленность Мийо в области музыкального театра. В это время Клодель с увлечением переводит на французский язык трилогию Эсхила «Орестея» («Повесть об Оресте»), тщательно сохраняя не только дух, но и структуру, поэтику, весь строй античной трагедии и даже несколько акцентирует ее архаику. Масштабный драматург предлагает молодому композитору оформить музыку уже законченную им трагедию «Агамемнон», что Мийо и выполняет в 1913 году. В «Агамемноне» музыка включается, согласно желанию Клоделя, только в заключительную часть трагедии, после появления с окровавленным топором совершившей убийство супруга Клитемнестры (драматическое сопрано), вступающей в пререкания с хором старцев. В «Хозфорах» (1915—1919) удельный вес музыки значительно вырастает. В ней семь частей, широко применяется политональное письмо, преобладает ритмованная хоровая декламация в сопровождении 18 ударных инструментов, но есть и эпизоды пения хора а cappella, а также чередование хора и солистов (сопрано и баритон). В «Эвменидах» (1917—1922) музыка получает особо широкое применение, приобретая характер существенной составной части и общей драматургии трагедии. Партитура «Эвменид» — сложный музыкальный организм, в котором хоры сочетаются с насыщенным оркестром, но преобладают хоровые массивы, многообразные по своему характеру и построению: от одностолбчатых до двенадцатистолбчатых напластований, то в виде жестких, угловатых политональных блоков, то широко развернутой хоровой фуги, то грандиозного по мощи многопластового звучания финала, достигающего кульминации в сцене суда Афины над Орестом. После сцены оправдания Ореста диссонантные нагромождения постепенно проясняются и разрешаются величественным гимном в традициях Генделя, постепенно истаявающим в обретенном покое<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> «Агамемнон» был впервые поставлен в Париже в Концертах Старама 16 апреля 1923 года, «Хозфоры» — в Концертах Дельгранжа 15 июня 1919 года; финал из «Эвменид» был исполнен впервые в Антверпене 27 ноября

Таким образом, десять лет интенсивных творческих поисков Мийо и окончательное формирование его личности проходят под знаком общения с Клоделем и совместной работы над «Орестеей». Эпический размах и трагический тонус, господствующий в музыке «Орестей», дополняется опытом гротескно-пародийной музыки к сатирической драме Клоделя «Протей» (1919), в которой драматург попытался создать сатирическое действие в духе Аристофана, свободно оперируя античными образами и широко используя в тексте прием аллюзии с проекцией на современность. Это дало право композитору создать музыку дерзко гротескную и ультрасовременную по складу<sup>1</sup>. Такое, одобренное Клоделем, двойственное преломление в музыке Мийо античной тематики нашло дальнейшее применение в его разножанровых театральных опытах 20-х годов.

Пребывание в Бразилии необычно расширило духовные горизонты Мийо массой новых впечатлений. Сказочная красота береговых пейзажей и тропических лесов окрестностей Рио-де-Жанейро, экзотическая живописность многочисленных уличных празднеств в Рио, пестрота местного населения, необычность быта и нравов, смешение португальского и негритянского фольклора в народной музыке Бразилии, с которой познакомился Мийо, обогатили его творческое воображение и его композиторские ресурсы. В Бразилии возникает и частично осуществляется множество замыслов, а полученные впечатления будут еще долго питать фантазию музыканта. Так, вскоре после возвращения в Париж Мийо создает партитуру пантомимы-фарса «Бык на крыше» (1919), пронизанную ритмами и мотивами танго, блюзов, мачиша, самбы, чарльстона и португальского фадо. В 1920 и 1921 годах Мийо создает две тетради «Saudades de Brazil» для фортепиано (они существуют также в вариантах для оркестра и скрипки или виолончели с фортепиано)<sup>2</sup>. В 1923 году появляется балет Мийо «Сотворение мира» по сценарию Б. Сандрара, музыка которого овеяна воспоминаниями о девственных лесах Бразилии и ее фольклоре. В партитуру введена мелодия подлинной негритянской колыбельной, которую Мийо записал в Рио. Возвращению во Францию предшествовала деловая поездка Мийо совместно с Клоделем в США. В Нью-Йорке Мийо впервые познакомился с джазом и с пением негритянских эстрадных певцов. Отклики этих впечатлений прозвучат в балете «Бык на крыше», а также в пьесах «Мяг-

---

1927 года. Целиком «Эвмениды» исполнялись в Брюсселе в 1949 году. Постановка всей трилогии «Орестей» состоялась лишь в 1963 году в Берлине, в Немецкой государственной опере.

<sup>1</sup> Сюита из музыки к «Протею» была впервые исполнена Г. Пьерне в Концертах Колонна в Париже 24 октября 1920 года и вызвала бурный протест публики.

<sup>2</sup> Saudades (порт.) — трудно переводимое слово, означающее тоска, воспоминание.

кая карамель» для голоса и фортепиано или небольшого джазового состава (1919) и «Коктейль» для голоса и четырех кларнетов (1922).

По возвращении в Париж Мийо попадает в водоворот разноречивых тенденций, которыми охвачена артистическая жизнь. Последующие десять лет творчества Мийо несут на себе отпечаток беспокойных исканий. Это время самых разнообразных экспериментов в тематике, жанрах и формах, которыми Мийо откликается на новые веяния в искусстве. И все же при всей разноречивости в творческих опытах Мийо есть своя логика и последовательность. Окончательно складывается его стиль. С каждым новым сочинением он проявляет все растущее мастерство в применении политонального письма как в гармоническом, так и в полифоническом складе. Образцом первого могут служить пьесы цикла «Воспоминания о Бразилии», где Мийо проявляет большую изобретательность в битональных комбинациях между мелодией и простейшим, в оstinатном ритме гармоническим сопровождением. Так, в «Корковале»  $\frac{D}{G}$

внутри отклонение  $\frac{E_s}{G}$ ; в «Паинере»  $\frac{C}{A_s}$ , в «Копакабане»  $\frac{H}{G}$ , в «Ипанеме»  $\frac{C}{ges} - \frac{ges}{C} - \frac{C}{ges}$ , все на оstinатном чередовании в басу T и D. Политональные напластования в полифоническом складе можно найти в «Эвменидах», квартетах, симфониях-минутках и любопытных Этюдах для фортепиано с оркестром, представляющих собой разновидность сольного концерта. Так, в Пятом квартете (1922) одновременно звучат диатонические мелодии в A-dur, C-dur, B-dur, Des-dur. В Третьей симфонии-минутке главенствует четырехслойная политональность. Упомянутые Пять этюдов для фортепиано с оркестром строятся на контрастах. В каждом Этюде решалась своя задача в письме, звучности, внутреннем строении, но все они политональны. Третий этюд — сочетание четырех фуг на разные темы и в разных тональностях; группа деревянных в A-dur, медные — в Des-dur, струнные — в F-dur, фортепиано играет двухголосую фугу, тема которой построена на общих тонах перечисленных трех тональностей. В Четвертом этюде, бурно драматическом, применяется ракоход; вторая его половина представляет собой изложение первой части в обратном порядке. В операх и балетах наблюдаются менее сложные напластования, чаще всего сводящиеся к би-, реже к тритональностям.

При всей многожанровости творчества Мийо 20-х годов самое значительное место в нем занимают музыкальные сочинения для театра. В соответствии с эстетикой группы «Шести» в эти годы все сочинения короткометражны, отличаются сжатостью действия и упрощенностью сюжетных линий. Миниатюризмом формы отмечены не только симфонии-минутки, но также

балеты и оперы, камерные по составу исполнителей; балеты в одном акте, оперы, даже двух- и трехактные, укладываются в 30—40 минут. В балетах преобладают современные сюжеты, трактованные в комедийном, порой гротескно-сатирическом плане, сводящиеся к острой зарисовке бытовой сценки, трактуемой обобщенно, в которой осмеиваются современные нравы. В «Быке на крыше» действие разворачивается в кабаре с танцами; в «Голубом экспрессе» (1924) — на пляже в Ницце и т. д.<sup>1</sup>. Музыка балетов пронизана ритмами и мелодическими реминисценциями современных бытовых танцев, уличных и кабарежных песенок. В партитуры вплетены вокальные эпизоды, хоровые или сольные. Порой действие комментируется словесно, через усилителя, видимым или невидимым диктором. Эти приемы приводят к смешению жанров. Так, «Бык на крыше» определяется как пантомима-фарс, «Голубой экспресс» — как танцевальная оперетта, «Салат» (1924) — как балет-сатира. Цель этих балетов — откровенная развлекательность, строящаяся как развенчание фееричности романтического балета и откровенное пародирование традиционных хореографических построений. Классическая хореография заменяется акробатикой или гротескными, преувеличенными движениями бытовых танцев.

Иные проблемы решаются в операх этих лет. Они не менее остры по тематике, но трактовка этих тем несравненно серьезнее. И в операх преобладают малые формы, прообразы которых следует искать в разных типах оперных спектаклей: комической опере, лирической опере, музыкальной драме, оперетте. В затрагиваемой в операх тематике причудливо переплетаются современность и античность, историческая достоверность и миф, трактованные то глубоко серьезно, то откровенно пародийно. Думается, что в осмеивании серьезных сюжетов, так же как в амплитуде колебаний в тематике следует видеть не только некий эстетский анархизм, бунт против всякого конформизма, но еще и беспокойные метания в поисках позитивных идеалов, способных устоять при той нигилистической переоценке, которой подвергала молодежь поколения Мийо эстетические и этические ценности своих предшественников. Этап скепсиса и нигилизма проходил у Мийо сложнее и острее, чем у его ближайших друзей, но и в нем к концу 20-х годов восторжествовали идеи гуманизма, порой принимавшие не только традиционные идеалистические формы, но и перекликавшиеся с передовыми идеями века.

После «Эвменид», где утверждалась идея правосудия, основанного на справедливости и милосердии, а не на торжестве

---

<sup>1</sup> Исключение составляют «Сотворение мира», в котором в юмористическом плане воссоздаются перипетии библейского повествования, преломленные сознанием простодушного дикаря, а также туманно-символическое хореографическое действие «Человек и его желание» (1918).

возмездия, Мийо отдыхает от «высоких материй», совместно с Кокто изощряясь в остроумии в своих юмористических ба-  
летах.

Еще в 1924 году Мийо обращался в своих планах к мифу об Орфее, которому он замышлял дать близкое к современности прочтение. Отсутствие возможности реализации этого замысла отодвигало работу над ним. Неожиданное предложение меценатки княгини де Полиньяк помочь постановке оперы активизировало осуществление этого проекта. Друг Мийо, поэт А. Люнель спешно написал либретто, точно оформив сценарный план Мийо. Опера была создана за два с половиной месяца и завершена в ноябре 1924 года. Премьера состоялась в Брюсселе в театре «Де ла Монне» 8 мая 1926 года. Опера «Несчастья Орфея» состоит из трех актов, длящихся всего 40 минут. Сохранив основные перипетии фабулы мифа об Орфее, Мийо переносит действие в XX век из Фракии в провансальскую деревню. Орфей — деревенский ветеринар, он — друг всего живого, лечит и опекает не только домашних животных, но и диких зверей. Эвридика — цыганка из бродячего табора. Ее случайно встретил на дороге и полюбил Орфей. Друзья Орфея Шорник, Кузнец и Корзинщик узнают от Орфея о его намерении жениться на цыганке, но не одобряют его выбор. Эвридика прибегает в деревню к Орфею, спасаясь от своих близких, запрещающих ей брак с чужаком. Друзья советуют Орфею уйти из деревни, чтобы уберечься от вражды цыган и односельчан. События второго акта развиваются в заброшенной хижине в лесу, где обосновались Орфей и Эвридика. Их окружают дружкой и помощью лесные звери — волк, кабан, лисица, медведь. Эвридика смертельно больна, она прощается с Орфеем и поручает зверям заботиться и утешать его. Отчаянию Орфея вторят в заупокойном плаче звери. Третий акт — снова деревня, дом Орфея, куда он вернулся после смерти Эвридики. В память о ней он хочет посвятить себя помощи всем страждущим. Он ждет прихода друзей, но появляются три цыганки, сестры Эвридики, которые пришли отомстить за нее, узнав о ее смерти. Они накидываются на Орфея как менады и убивают его. Лишь убив, они спохватываются, что он не защищался, видя в смерти путь к Эвридике. Растерянные цыганки повторяют: «Несчастный, значит он так сильно ее любил...».

Опера выдержана в камерных тонах. Оркестр состоит из 13 инструментов. Мелодический речитатив связывает короткие ариозные эпизоды и ансамбли. Хор отсутствует, его функции выполняют небольшие ансамбли: терцет друзей Орфея завершает первый акт; квартет зверей завершает второй акт. После бурной сцены убийства Орфея затихающий терцет цыганок завершает оперу. Перенесение мифа в обстановку современной деревни отнюдь не снижает этической значимости его содержания. Несмотря на простоту, обыденность, прозаический



текст Люнеля в своем суровом лаконизме обладает своеобразной поэтичностью. Сдержанность и скупость средств, очень точно отобранных Мийо, углубляет суровую выразительность текста. Музыка Мийо чужда бытовизмов и романсовой сентиментальности. Верно найденный, обобщенный интонационный словарь придает музыке благородство и возвышенность, сближающую ее с образцами раннего классицизма. Общий тон камерности звучания всей партитуры способствует ее особой, сдержанной экспрессивности. Французские исследователи справедливо видят в этой опере сходство с Пёрселлом и Монтеверди.

В ином ключе решена опера «Бедный матрос» на либретто Кокто, имеющая подзаголовок *Complainte* (т. е. опера-песня)<sup>1</sup>. Она была написана на протяжении двух недель в августе-сентябре 1926 года. Правда, ее созданию предшествовало длительное вынашивание замысла<sup>2</sup>. Она также разделена на три очень коротких акта и носит камерный характер, но камерность ее совсем иного плана. Сюжет построен на бытовом анекдоте. В опере всего четыре действующих лица, не надежные именами. Это типичные фигуры среди небогатых обитателей порта: она — жена отсутствующего моряка, хозяйка захудалого бара; ее отец, их сосед — друг моряка и моряк, возвращающийся из дальнего плавания, 15 лет не дававший о себе знать, которого все, кроме жены, считали погибшим. Моряк возвращается разбогатевшим, он сильно изменился, его не узнает даже друг, к которому он заходит прежде чем вернуться домой. Друг рассказывает моряку, что жена на пороге нищеты осталась ему верна, и, несмотря на уговоры отца, не хочет выходить замуж, так как верит в возвращение мужа. Как случайный посетитель моряк появляется в баре жены, рассказывает ей о мнимой встрече с ее мужем в дальнем порту, где тот в нищете, но скоро вернется. Он же богат, одинок, просит дать ему ночлег, а завтра он продолжит свое путешествие. Жена соглашается его приютить и, чтобы обеспечить возвращение мужа, ночью убивает незнакомца и забирает его богатство. С помощью отца она спускает труп в канал, откуда прилив уносит его в море, так и не узнав в незнакомце того, кого так долго ждала. Этот сюжет, разворачивающийся в атмосфере быта городских низов и завершающийся убийством, близок веристской драме, но трактован повествовательно, без аффектации, даже несколько отчужденно от непосредственного выражения страстей. Герои не столько носители эмоций, сколько персонифицирующие повествование

<sup>1</sup> *Complainte* — старинный жанр народной песни повествовательного характера, рассказывающий о печальной судьбе героя. В более узком смысле слова — жалобная песня.

<sup>2</sup> Премьера «Бедного матроса» состоялась 16 декабря 1927 года в *Opéra Comique*.

двигатели действия, строящегося на роковом недоразумении. Их партии мало дифференцированы, однородны по музыкальному материалу. Музыка достоверно воссоздает общий колорит, характеризующий в целом среду, атмосферу, в которой развиваются события, она движется непрерывно, создавая единый фон повествования. Вся партитура пронизана однородным ритмическим пульсом, то ускоряющимся, то замедляющимся, как *ostinato* звучат типичные мелодические обороты и ритм модной в то время в портовых городах песни-танца *жавá*. В баре играет механическое пианино. На фоне типизированной бытовой музыки, то почти танцевальной, то тоскливо-песенной, действующие лица обмениваются распевного характера репликами, диалогизируют. Кроющиеся за словами чувства уточняют, сгущают, акцентируют тонко детализированные тембры и гармонические краски оркестра. Несмотря на сдержанность повествовательного тона музыки и обыденность, даже пошловатую банальность природы ее мелоса, авторское преломление этой музыки таково, что именно она оказывается главной носительницей душевараздирающей драмы. Как и в «Несчастьях Орфея», в «Бедном матросе» отчетливо проявляется демократическая направленность автора, придающего истории верной любви деревенского костоправа и бродячей цыганки возвышенность античной трагедии и общечеловеческую значительность — любопытному происшествию в ничем не примечательной среде портовой бедноты.

Новым экспериментом модернизации античной тематики являются три оперы-минутки «Похищение Европы», «Покинутая Ариадна» и «Избавление Тезея» (либретто Анри Оппено), созданные в 1927 году<sup>1</sup>. Все три предельно кратки — каждая длится 10—12 минут, требуя минимум участников — 4—5 солистов, 4—5 хористов, оркестр в составе 10—16 инструментов, самое незамысловатое сценическое оформление. Мифологические сюжеты трактованы в этих операх шутиливо, порой не без фривольных намеков в тексте, словарь и стиль которого забавно модернизированы. Прославленные герои античности выражаются современным бытовым языком, порой применяя чисто парижские арготизмы, а ситуации и взаимоотношения героев получают современное освещение. Музыка, изобретательно расширявая текст, акцентирует осовременивание мифа ритмами, мелодическими оборотами, реминисценциями общеизвестного, используя ультрасовременный арсенал средств в сочетании с пародийно поданными традиционными приемами. При этом миниатюрные формы требовали от Мийо ювелирной техники письма для осуществления столь необычных задач<sup>2</sup>. Подобная

<sup>1</sup> Впервые поставлены в Висбадене в 1928 году.

<sup>2</sup> Кстати, такой же ювелирной техникой отличается письмо его шести симфоний-минуток, в каждой из которых решается свой комплекс задач в области формы, приемов развития, средств выражения.

«легкомысленная» трактовка античности не превращается, однако, в грубый шарж и даже сохраняет в отдельных образах черты поэтичности и трогательности. Быть может, авторы опер-минуток выражали в своем прочтении античности протест против всем надоевших ходульных и фальшивых образов героев древности и псевдоклассической их реставрации старшим поколением.

Но к концу 20-х годов при всей занимательности экспериментов малые формы — носители малых мыслей — перестали удовлетворять Мийо, как перестают привлекать его и новаторские крайности в музыкальном языке. Он ищет применения своим силам к более значительным темам. Инициатором при этом снова оказывается Клодель, предложивший написать оперу большого масштаба по своей драме «Христофор Колумб» для режиссера М. Рейнхарда. Мийо принимает драму со всей сложностью и дробностью ее структуры и пишет оперу в двух актах и 27 картинах, которую завершает в январе 1929 г.<sup>1</sup>. С «Христофора Колумба» начинается новая фаза в творчестве Мийо, пора новой идейной зрелости, отмеченная стремлением к значительным концепциям, требовавшим масштабных форм.

В «Христофоре Колумбе» Клоделя Мийо привлекает трагедия одержимого мечтателя-одиночки, обуянного жадной открытий и желающего принести свет истины христианского учения погрязшим в невежестве языческим народам. Он не хочет замечать корыстные расчеты тех, от кого зависит выполнение его мечты, но не может не видеть жестоких методов принуждения носителей христианства, истребления завоевателями народов открытых стран, унижающих, уродующих его мечту. Оклеветанный, осужденный на гибель, он утешает себя тем, что суд будущих поколений восстановит справедливость. Однако, по концепции Клоделя, Колумб не только мечтатель, но и верующий католик, как и его покровительница королева Изабелла, роль которой в судьбе Колумба Клодель явно идеализирует, как и ее роль в истории. Награду Колумбу Клодель видит не только в будущем на земле, но прежде всего на небесах. Отсюда акцентирование туманно мистических сцен, потусторонних видений и общение с небесными силами, отсюда соответствующие акценты в монологах и диалогах Колумба и Изабеллы. Приняв драму Клоделя, Мийо принимал и его концепцию. Перегруженность пьесы второстепенными эпизодами, тяжеловесная многоплановость, длинноты риторических монологов и теологических дискуссий, заторможенность действия и сложность его построения не могли быть преодолены музыкой, а многие недостатки драматургии усугублялись ею. Мийо проявил чудеса изобретательности в решении отдельных картин,

---

<sup>1</sup> Опера была поставлена в Берлине под управлением Эриха Клейбера 5 мая 1930 года и вызвала бурю противоречивых толков.

разнообразие композиторской техники; грандиозные хоровые сцены и оркестровые эффекты по отдельности впечатляли, но не создавали целого. Огромный труд Мийо не мог вдохнуть жизнь и обеспечить сценическое существование драме Клоделя. Примечательно, что позднее Клодель дал новую, более сокращенную редакцию своей пьесе, и она неоднократно ставилась как драма с новой музыкой, специально для нее написанной Мийо, скупой, лаконичной, но очень удачно вплетающейся в сценическое действие и немало его оживляющей. Этот новый вариант пьесы был поставлен в Театре Барро.

После завершения «Христофора Колумба» Мийо вернулся к другому замыслу большой исторической оперы, от которого его отвлек «Колумб» — опере «Максимилиан» на либретто М. Гофмана по пьесе Франца Верфеля «Хуарец и Максимилиан», переведенной А. Люнелем, посвященной эпизоду из истории борьбы Мексики за свою независимость<sup>1</sup>. Содержание этой оперы значительно проще, основная идея предельно ясна, все персонажи — вполне реальные люди, и мотивация их действий всем понятна. Мийо привлекла не столько фигура патриота Хуареца и его сторонников, сколько австрийский принц Максимилиан, в результате сложной политической игры вынужденный австрийским императором согласиться занять созданный для него иноземными захватчиками престол императора Мексики, не сумевший привлечь симпатии мексиканского народа и расстрелянный повстанцами. Либретто оперы написано в традициях большой исторической оперы Скриба — Мейербера и состоит из трех действий и девяти картин. Музыка Мийо также достаточно традиционна; она распадается на ряд эпизодов в соответствии с этапами развития действия. В ней есть яркие ансамбли и хоры, замкнутые по форме номера и сквозные сцены. Музыкальный язык оперы пестр и разнороден. В музыке соседствуют эпизоды тональные и политональные; местный колорит воссоздается бытовой песенностью; в народных сценах привлекаются элементы мексиканского фольклора, который Мийо специально изучил. Среди действующих лиц наиболее тщательно разработан образ Максимилиана, сложность внутреннего мира которого хотел показать Мийо. Композитор придает ему черты человечности и благородства; он — жертва неумолимого хода истории и ложной позиции, ошибочность которой он понял лишь в ночь перед казнью. Сцена одиноких размышлений Максимилиана в развернутом монологе — одно из удачных мест в опере. Опера завершается народным праздником завоеванной свободы. «Максимилиан» не имел успеха. Простота и традиционность музыкального языка были восприняты друзьями Мийо как капитуляция композитора, а завсе-

---

<sup>1</sup> Опера «Максимилиан» была поставлена в Grand Opéra 5 января 1930 года.

гдатеи театра осудили Мийо за излишнюю сложность и диссонантность музыки тех эпизодов, которые Мийо считал наиболее удавшимися.

Беспорной удачей Мийо оказалась его следующая, одноактная опера «Медея», заказ на которую он получил в 1938 году. «Медея» отличается сжатостью и стройностью формы, цельностью построения, в котором динамичность в развитии страстей сочетается с внутренним равновесием в их воплощении. Все действующие лица (Ясон, Креуза, нянька, Креон) очерчены четко и убедительно. Особой силой отличается образ Меден, получивший богатое, напряженное развитие. Индивидуальные характеристики сочетаются с хоровыми сценами, оттеняющими их. Роль оркестра существенна, но не подавляет выразительность и мелодическую пластичность вокальных партий. Мийо нашел в этой партитуре равновесие в соотношении тонального и политонального начала, оправданно и драматически выразительно используя усложненность языка в соответствующих тому ситуациях. Одной из вершин оперы является обращение Меден к Гекубе, носящее величаво-трагический характер. Премьера «Меден», состоявшаяся 8 мая 1940 года, принесла композитору заслуженный успех, закреплению которого помешали события начавшейся второй мировой войны.

Примечательно, что удаchi Мийо — оперного драматурга выпадают на долю коротких, сжатых сочинений, в которых музыкальное решение получает особо сконцентрированную силу. Многоактные оперы с заторможенным действием, множественностью сюжетных линий удаются ему значительно реже.

В 30-е годы отчетливость гражданской позиции Мийо нашла свое яркое преломление в жанре кантаты и симфонической сюиты. Кантата «Смерть тирана» интересна не только ярким воплощением нарастания гнева народа против тирана, завершающегося взрывом, но и теми средствами, которыми это достигается: Мийо применяет приемы хоровой ритмической декламации на фоне мастерски использованного инструментального ансамбля — флейта-пикколо, кларнет, туба и ударные. Огромную роль в нарастании динамики здесь играет ритмическое начало. Мийо владеет искусством передачи в музыке движения народных масс. Тому пример Интродукция и Траурный марш из музыки к спектаклю «14 июля». Превосходно использован провансальский фольклор в «Провансальской сюите», в которой чередуются песенные, танцевальные и маршевые эпизоды, песни старинные и более современные, лирические и юмористические. Приемы контрастных сопоставлений и стреттных нагнетаний организуют форму и держат слух в непрерывном напряжении. Искусство обработки подлинных народных напевов Мийо проявил также в своих Четырех народных провансаль-

ских песнях для голоса и оркестра: «Magali», «Se Canto», «L' Antoni», «Le Mal d'Amour».

Полны свежести, мелодической гибкости, неповторимой прелести и выразительности народные мелодии, которые Мийо, как драгоценные камни, любуясь ими, помещает в ажурную оправу оркестрового сопровождения, то мудро простого, то ювелирно тонкого. Нельзя не упомянуть еще одного проявления горячей любви к Франции вынужденного эмигранта Мийо в его «Французской сюите», написанной в 1944 году в США. Она существует в двух версиях — для духового оркестра и для симфонического. В ней использованы народные темы Нормандии, Бретани, Иль де Франса, Эльзаса, Лотарингии, Прованса — тех провинций Франции, в которых особенно интенсивно проявлялись силы Движения Сопротивления, сыгравшие столь важную роль в освобождении Франции от нацистских завоевателей.

Мийо присущ дар конкретно зримой образности, особо примечательный в симфонической музыке. Такой образностью и дыханием масс, толпы, народа пронизана его Четвертая симфония (в честь 100-летия революции 1848 года), в которой он продолжает традиции Траурно-триумфальной симфонии Берлиоза. Четыре части этой симфонии носят подзаголовки, первая часть — «Восстание». Ритмизованный приближающийся гул и над ним задорный, плясовой наигрыш флейты. Полифонические, тонально дифференцированные наслонения здесь прямо связаны с конкретизацией образов: в верхнем голосе — наигрыш флейты; в средних голосах — осложненная диссонантами прослойками гимническая тема; в нижних голосах — жестко ритмизованная маршевость. Эти «слои» спорят, враждуют, противоборствуют. Без перерыва вступает вторая часть, начинающаяся мрачным монологом контрабасов — «Памяти умерших за республику» — который чередуется со щемящими фразами деревянных духовых. К ним подключается новая линия — голос валторны. Голоса сменяют друг друга в обратном порядке. На печаль этих мелодических линий наплывают более оживленные голоса, подготавливая третью часть — «Радостный праздник Свободы»; здесь вступает в свои права веселое скерцо. В четвертой части, — «Увековечивание памяти 1848», — формулируется fuga: тема полна сдержанной энергии. В фугу последовательно включаются, усложняя ее ткань, реминисценции из третьей части, диссонирующие комплексы из второй и плясовой наигрыш из первой части.

Не менее ясна по идее и впечатляюща по воздействию «Ода погибшим в войне» (1943). В трех ее сурово-скорбных частях оплакиваются «Уничтоженные мирные жители», «Погибшие в концлагерях и тюрьмах» и воспеваются в траурном гимне «Павшие на поле боя». Три восходящие ступени этого музыкального мемориала ведут к бессмертию.

Творчество Дариуса Мийо поистине необъятно. Каждый из жанров, затронутых им, может быть предметом обширного исследования. Не все равно велико в этом огромном наследии, но подлинным жизненным подвигом было создание этого наследия. Принято подчеркивать дерзостное новаторство Мийо. Но он не только отвергал, он с благодарностью перенимал и продолжал традиции своих предшественников, и среди многих заслуг Мийо не только перед французской, но и перед мировой музыкальной культурой следует признать принятие им эстафеты от великого хранителя революционных традиций — Гектора Берлиоза.

## АРТЮР ОНЕГГЕР

(10.III 1892 — 28.XI 1955)

Среди музыкантов Франции, сложившихся в годы первой мировой войны, привлечших общественное внимание в 20-е годы и выдвинувшихся в 30-е годы нашего века, раньше других завоевал широкое признание и занял особое положение Артюр Онеггер.

Творчество Онеггера обширно и разносторонне; он оставил около 200 сочинений, и почти половина их в крупных формах. Одинаково высокое и своеобразное, рано достигнутое мастерство он проявляет в самых различных жанрах (от вокальной миниатюры до монументальной оратории), но тяготел он к масштабным сочинениям — носителям ярких мыслей и значительных идейных концепций.

В первые послевоенные годы, когда во французском искусстве веял соблазнительный дух нигилизма и утраты моральных ценностей, которому было особенно подвержено молодое поколение, Онеггер, оставаясь тесно связанным с идеями и запросами современников, сохранял уважение к гуманистическим проблемам, ставил и решал их в своем искусстве. Он был глубоко убежден в общественной значимости музыки как искусства и верил в ее облагораживающее воздействие на людей. Он возродил на французской почве ораторию и поднял на уровень мирового значения французскую симфонию. Он нашел свое убедительное решение проблемы сочетания традиции и новаторства. Он ставил перед собой задачу создавать идейно-значительные концепции и облекать их в музыку, «доступную человеку с улицы и интересную знающему».

Онеггер принадлежит двум национальным культурам, и каждая из них по праву им гордится. А. Онеггер по происхождению швейцарец, вырос в Нормандии и сформировался как музыкант в Париже, где прожил большую часть своей

жизни, хотя немало времени проводил в Швейцарии и оставался швейцарским подданным. На раннем этапе своего формирования Онеггер входил в группу «Шести», принимал участие в ее коллективных выступлениях (в «Альбоме Шестерки», коллективной буффонаде «Новообращные на Эйфелевой башне») и всю жизнь поддерживал дружеское общение с членами группы, но уже в первых своих сочинениях, а также в эстетических позициях, суждениях и вкусах проявлял и подчеркивал свою независимость.

Швейцарские корни определили воздействие на молодого композитора австро-немецкой музыки, как современной, так и классической, влияние которой, как и всей немецкой культуры в целом, очень велико в Швейцарии. Но не менее значительны были также и французские воздействия. Влияния этих двух культур пали на благодатную почву глубокой, волевой и богато одаренной натуры Онеггера — музыканта и мыслителя, откликавшегося в своем творчестве острее, чем многие другие его современники, на самые мучительные проблемы своего времени.

Артюр Онеггер родился в Гавре. Родители его были уроженцами Швейцарии, из Цюриха, где оставались их многочисленные родственники, с которыми семья Онеггера поддерживала тесные связи. Отец будущего композитора, тоже Артюр Онеггер, — процветающий коммерсант, занимался в Гавре импортом кофе, мать — Жюли Ульрих, хорошая пианистка, воспитанная на классике музыкантша, посвятила себя дому и детям. Дети обучались музыке; Артюр, одновременно с занятиями в лицее, по выбору матери учится игре на скрипке, правда, не проявляя особого таланта, и больше увлекается спортом. Заезжая оперная труппа показывает «Гугенотов» Мейербера и «Фауста» Гуно. Девятилетний Артюр в восхищении решает писать оперу, хотя ему пока неведом басовый ключ. По совету матери он занимается музыкальной грамотой и гармонией у Робера-Шарля Мартена, органиста местной церкви Сен-Мишель, и изучает сонаты Бетховена. Пятнадцати лет он впервые услышал две кантаты Баха, исполнявшиеся в протестантской церкви под управлением приехавшего из Парижа дирижера и композитора Андре Капле. Артюр потрясен и впервые всерьез задумывается над своим будущим. В 1909 году во время летнего отдыха в Цюрихе он показывает свои первые сочинения директору местной консерватории Фридриху Хегару, другу и поклоннику Брамса. Хегар находит у Артюра композиторский дар и советует отцу предоставить сыну возможность развивать его. Чтобы убедиться в значительности его дарования, родители оставляют Артюра на два года в Цюрихе в семье дяди для занятий в Консерватории с Вилемом де Боэром по скрипке, Лотаром Кемптером по гармонии и Хегаром по композиции. В 1911 году Артюр по-



лучает у отца разрешение поступить в Парижскую консерваторию, куда он каждую неделю ездит из Гавра для занятий. Артюр записывается в класс к Люсьену Капе, но даже уроки прославленного французского скрипача не делают его виртуозом. Онеггера влечет сочинение. Он изучает контрапункт и фугу под руководством Андре Жедальжа, затем композицию в классе у Ш.-М. Видора и дирижирование — у д'Энди. Среди своих учителей Онеггер особо выделяет Жедальжа, который вооружил его свободным и разносторонним владением полифоническим письмом и давал ему ценные советы, способствовавшие развитию его композиторской техники. В классе Жедальжа Артюр подружился с Дариусом Мийо и Жаком Ибером.

В 1913 году родители Артюра с детьми покидают Гавр и возвращаются на постоянное жительство в Цюрих. Они предоставляют Артюру возможность поселиться в Париже, отказавшись от мысли привлечь его к коммерческой деятельности.

В 1914 году Артюра вызывают в Цюрих для прохождения военной службы, после чего в 1915 году он снова в Париже. В классе у Видора Онеггер познакомился с будущими близкими друзьями.

Скромный провинциал, воспитанный в строгих правилах протестантской морали, традиционной эстетики и уважения к классике, Онеггер ошеломлен бунтарством, царящим в интеллектуальной атмосфере художественно-артистического Парижа, с которым его знакомят уже освоившиеся здесь Мийо, а затем и Орик. Мийо приобщает Онеггера к новой поэзии, что незамедлительно порождает в Онеггере творческий отклик. К числу наиболее ранних сочинений Онеггера, написанных в Париже и признанных композитором достойными обнародования, относятся Четыре поэмы для голоса и фортепиано на стихи Франсиса Жамма, Жюля Лафорга, Андре Фонтэна и Аршака Чобаньяна (1914—1916), Три поэмы на стихи Поля Фора (1916) и Шесть — на стихи Г. Аполлинера из сборника «Alcools» (1915—1917): «В тюрьме Санте», «Клотильда», «Осень», «Бродячие акробаты», «Прощание», «Колокола». Быть может на письмо этих вокальных миниатюр наиболее явственно сказывается изучение молодым композитором романсов Форе.

Хотя вокальная лирика, которой будут неизменно уделять внимание его ближайшие друзья (Мийо, Пуленк, Дюрей, Тайефер) и не занимает особо значительного места в творчестве Онеггера, сам факт обращения к этому жанру молодого композитора на первом этапе его развития не лишен интереса, так как выбор привлекаемой им поэзии дает представление о круге волновавших его идей. В этом отношении симптоматично обращение к Аполлинеру, поэту-бунтарю, порывающему

с символизмом ради гневного изображения без прикрас непримиримых противоречий жестокой действительности, мира отверженных и униженных. Старшее поколение музыкантов и в это время тяготело к символистской или неоклассической поэзии. Еще более примечательно обращение Онеггера к поэзии Блэза Сандрара и личное сближение с ним.

В 1920 году молодой композитор пишет кантату для сопрано и струнного квартета на фрагменты из поэмы Сандрара «Пасха в Нью-Йорке» с ведома и одобрения Сандрара.

Обращение Онеггера к поэме Сандрара тем более примечательно, что в 1918 году он уже касался пасхальной темы в «Пасхальном песнопении» («Cantique de Pâques») для женского голоса в сопровождении женского хора и оркестра, и там музыка была традиционно светлой, благозвучной, в то время как в «Пасхе в Нью-Йорке» она полна горечи и смятения. По-видимому, за эти два года воспринятые с детства патриархальные воззрения дали основательную трещину.

В эти же годы значительно больше внимания Онеггер уделяет инструментальной музыке. Он начинает с фортепианных и органных сочинений, а затем переходит к камерному ансамблю. В числе первых сочинений — пьеса для фортепиано «Посвящение Равелю» (1915) (Онеггер неизменно подчеркивал свое уважение к автору «Дафниса и Хлои» и поддерживал укреплявшиеся с годами личные контакты), а также «Токката и вариации» (1916) и Фуга и хорал для органа (больше к органу как сольному инструменту Онеггер не возвращался). В фортепианных пьесах главенствует ритмическое начало, однородная фактура, осложненная контрапунктами. В органных пьесах сказывается воздействие Франка. В апреле 1917 года создается Рапсодия для двух флейт, кларнета и фортепиано (или для двух скрипок, альты и фортепиано); хотя она и написана линейно, но отмечена красочностью звучаний — следы воздействия Дебюсси. Гармоническая красочность особенно сказалась в эпизодах *Larghetto*, которые обрамляют энергичное по ритмике, напористое *Allegro*.

Возможность продиржировать в классе д'Энди собственным сочинением вызывает появление Прелюдии для симфонического оркестра к пьесе Метерлинка «Аглавена и Селизетта», на которой откровенно сказалось прямое влияние Дебюсси как в общем колорите, так и в отдельных гармонических деталях. И, наконец, в том же 1917 году появляется Первый квартет для струнных (*Apassionato — Adagio — Finale*), который Онеггер считает очень важным для себя... — потому что он точно воссоздает личность молодого человека, писавшего его в 1917 году.

В итоге — все эти ранние сочинения молодого Онеггера хотя и отмечены печатью разных влияний, но не лишены индивидуальности в их преломлении. Но работа Онеггера над

камерно-инструментальными сочинениями на этом не останавливается. Онеггер обращается к инструментальным сонатам, которые сочиняет параллельно другим произведениям. Именно в этом, наиболее близком ему как скрипачу жанре молодой композитор выковывает свой стиль, шлифует свое письмо, обогащает свой мелодико-гармонический язык, вырабатывает присущие ему структуры, в первую очередь внутри сонатного цикла, а затем распространяет все достигнутое на области других жанров.

В феврале 1918 года он завершает начатую им еще в 1916 году Первую сонату для скрипки и фортепиано, которая фактически, если учесть юношеские сочинения еще в Гавре, была девятнадцатой. Уже в ней Онеггер довольно смело применяет политональные наложения.

За ней следует еще более смелая и жесткая по звучности Вторая соната для скрипки с фортепиано (апрель — ноябрь 1919 г.), которую впервые исполняет сам автор в одном из концертов Национального музыкального общества 28 февраля 1920 года. В январе — марте 1920 года Онеггер пишет сонату для альты, в которой композитор строит репризу на точной симметрии к экспозиции, что впоследствии станет отличительной чертой структуры его сонатных *allegro*. В финале Сонаты появляется тема хорального склада, как бы предвосхищающая хорал в финале Второй симфонии. В апреле — мае 1920 года он создает Сонатину для двух скрипок (*Allegro — Andantino — Finale*), партии которых переплетаются в искусных, оживленных контрапунктах, завершающихся фугато в финале. Письмо Сонатины прозрачное, подвижное и достаточно сложное, требовало от исполнителей виртуозности.

В июне — сентябре 1920 года Онеггер создает Сонату для виолончели и фортепиано, стройную по форме, с ясно намеченными тематическими связями между частями. Все три ее части построены в сонатной форме. В ней преобладает сумрачная окраска, беспокойство и напряженность. Особой выразительностью отмечена партия виолончели во второй части *Andante sostenuto*, в которой Онеггер своеобразно использует хроматическую остроту двенадцатитонового лада.

Черода сонат завершается Сонатиной для кларнета и фортепиано (ноябрь 1921 г. — июль 1922 г.), в которой Онеггер касается новой сферы интонаций. Жизнерадостная, более простая по языку музыка Сонатины насыщена остроумно использованными синкопированными ритмами джаза. По своему характеру она ближе других сочинений этих лет к эстетике «Шестерки».

«Открытия» и находки, сделанные в камерных сочинениях, композитор переносит в более масштабные, которые создаются параллельно или в непосредственной близости к ним и порой озадачивают смелостью и уверенностью пайденных

в них решений. Подобные черты неожиданной самостоятельности проявляются в двух последующих сочинениях — в «Песне Нигамона»<sup>1</sup> и музыке к «Притче об играх мира» Поля Мералья<sup>2</sup>.

«Песнь Нигамона» — симфоническая пьеса программного характера по эпизоду из романа Гюстава Эмара «Сурикет», в котором действие происходит в Канаде. Нигамон — вождь индейского племени ирокезов — завлечен в плен к гуронам, которые сжигают его вместе с его воинами заживо. Нигамон прощается с жизнью в суровой военной песне. В языке и оркестре сказывается воздействие жесткости и терпкости «Электры» Р. Штрауса, пожалуй, уместных для передачи стойкости и мужества неустрашимого индейца, героизм которого воспевают композитор. В музыкальной ткани причудливая ритмика и хроматика «огня» сочетается с терпкой диатоникой индейских напевов, заимствованных Онеггером из сборника Тьерсо «Музыкальная этнография». От «Нигамона» тянутся нити к будущему «Горацию-победителю» как в плане языка (в «Горации» несравненно более острого), так и в принципах обобщенной трактовки программности, образным ключом которой часто бывает важная, изобразительного характера черта, превращающаяся в главную мелодическую или ритмическую формулу музыкальной ткани, определяющую характер ее движения.

«Притча об играх мира» — довольно своеобразное сценическое произведение бельгийского поэта-символиста Поля Мералья. «Хореографическая игра» — так определяет автор жанр «Притчи», в которой он хочет выразить в символично-аллегорической форме свое философское понимание мира видимого и невидимого и места человека в нем: «Существует лишь пространство; оно везде и нигде. В нем движутся люди и вещи...» Они вступают между собой в некую особую «игру» — вечную и фатальную борьбу начал, — созидательных и разрушительных, — «игру» жизни и смерти. По мысли автора, материальный мир должен быть представлен на сцене в виде абстракций. Световые планы должны заменять декорации. Музыка тоже должна быть декорацией, но еще и внутренним и внешним звуковым импульсом, вызывающим и комментирующим танец-игру. Художнику Ги-Пьеру Фоконне было поручено декоративное оформление, Жанне Ронсей — танцы, общая постановка — режиссеру Отан-Лара. Музыку, по совету Жанны Батори, Мераль предложил написать Онеггеру. На протяжении полугода (май — ноябрь 1918 г.) Онеггер сочинял парти-

<sup>1</sup> В апреле 1918 г. Онеггер дирижировал «Нигамоном» в Консерватории в классе д'Энди. Первое публичное исполнение «Песни Нигамона» — 3 января 1920 г. в помещении Зимнего Цирка в Концертах Паделу, дирижер Рене Батон.

<sup>2</sup> Была исполнена 2 декабря 1918 г. в «Концертах Старой Голубятни».

туру, состоящую из десяти танцев, двух интерлюдий и эпилога. Он мог располагать лишь ограниченным числом музыкантов и свел свой оркестр к двойному струнному квартету, одному контрабасу, одной флейте, одной трубе и ударным. Примечательно, что такой камерный состав, в то время малоупотребительный, Онеггер избрал раньше, чем стал известным «классический» ансамбль «Истории солдата» Стравинского. Онеггер не во всех номерах партитуры использовал состав целиком. В отдельных танцах он применяет его частично, в довольно неожиданных тембровых сочетаниях.

Туманным абстракциям изречений поэмы Мералья музыка Онеггера придала неожиданный рельеф остродинамическими сопряжениями тематических конфликтов, благодаря линейной свободе контрапунктов, вышедших из подчинения «вертикали». Короткие интервально разомкнутые угловатые линии объединялись лишь четко выраженным ритмическим началом, получившим здесь главенствующее значение как в быстрых, так и в медленных темпах. Несмотря на преобладание мрачного колорита, предопределенного содержанием поэмы, Онеггер проявил изобретательность в комбинировании тембров, разнообразии письма и свободу в самом применении воспринятых им новаций в музыкальном языке, достаточно органично сплавленных силой его творческой индивидуальности.

Премьера состоялась 2 декабря 1918 года в театре «Старой Голубятни» под музыкальным руководством дирижера Вальтера Страрама. Спектакль был принят публикой с холодным недоумением, что не могло не отразиться и на отношении к музыке Онеггера. Но для композитора этот первый опыт применения своих сил в театре сыграл важную роль, а побывавшие на спектакле искушенные драматурги и режиссеры сумели оценить инициативность Онеггера и проявленное им чутье к специфике музыки для сцены и не замедлили привлечь его к музыкальному оформлению многих драматических спектаклей<sup>1</sup>.

Резким и неожиданным контрастом к таким суровым и безрадостным сочинениям как «Песнь Нигамона» и «Притча об играх мира» явилась «Летняя пастораль» для камерного оркестра (квартет деревянных, валторна, струнные), написанная композитором за время летнего отдыха в Швейцарии в 1920 году. Она была впервые исполнена 17 февраля 1921 года дирижером Владимиром Гольшманом в концерте-конкурсе и отмечена премией Верлея, которая присуждалась голосованием слушателей<sup>2</sup>. «Летняя пастораль» сразу завоевала

---

<sup>1</sup> Всего за свою творческую жизнь Онеггер оформит музыкой свыше 20 драматических спектаклей и 35 кинофильмов.

<sup>2</sup> В этом музыкальном турнире принимали участие также Жан Кра, Роже Дезормьер и Андре Ворабур.

широкую известность. Онеггер предпослал своей Пасторали эпиграф «Я обнял летнюю зарю», заимствованный из стихотворения А. Рембо. Пастораль не «описывает» и не «изображает» пейзаж; она воссоздает то состояние тихого, безоблачного счастья, которое испытывает человек в общении с мирной, цветущей природой. Музыка эта отвечает ремарке Бетховена к первой части его Пасторальной симфонии — «Mehr Empfindung als Malerei». Можно найти сходство с бетховенской Пасторальной и в манере изложения материала, и в общем духе музыки, и в некоторых тематических образованиях.

Свежесть чистых оркестровых красок «Пасторали», как и природа тем, свидетельствуют о чисто французских традициях, но птичий щебет сродни птице из «Зигфрида», а вместе с тем обладает своим колоритом, своей радужной гаммой, своим складом музыкальной ткани. «Сонный» фон, как и общий колорит, напоминает фоны Дебюсси, но приобретает иной смысл, так как у Онеггера он имеет подчиненное значение благодаря неизменному главенствованию мелодической линии, не поглощаемой, а оттеняемой фоном. Онеггер усваивает и переплавляет достижения предшественников не только в области музыкальной ткани, колорита, фактуры, но и в области гармонического языка, в «Пасторали» столь отчетливо тонального и даже опирающегося на привычные «светлые» пейзажные тональности (E-dur — A-dur — основная, — B-dur, D-dur, A-dur, E-dur) и тональному замыканию репризы. Но трактовка тональностей, использование ладовых наклонов (дорийский, миксолидийский), применяемые «намекы» на модуляции или отклонения придают тонально-гармоническому языку свой отпечаток.

Совместная работа Онеггера и художника Ги-Пьера Фоконне над «Притчей об играх мира» вызывает в них желание дальнейшего сотрудничества. В поисках темы они обращаются к французскому переводу «Римской истории» Тита Ливия (I век н. э.) и останавливают свой выбор на рассказе о легендарном поединке Горациев и Куриациев, которому посвятил некогда одну из своих трагедий Корнель. Для задуманной «трагической пантоимы» «Гораций-победитель» молодые художники решают разработать лишь один эпизод, сведя его к предельно сжатой сценарной схеме. Внезапная смерть Фоконне, которую тяжело пережил Онеггер, отодвигает на неопределенный срок возможность постановки мимодрамы. Онеггер превращает сценическую музыку в «мимическую симфонию», вернее симфоническую поэму, предельно сжимая музыкальное «действие» и концентрируя тематические мотивы-сгустки, каждый из которых обладает своим динамическим зарядом.

Язык атонален, пожалуй, это наиболее полное и последовательное применение атонализма у Онеггера; линии ломаны, угловаты, диссонантны, но ритмически очень активны и релье-

ефы; отчетливые повторения, стреттные сжатия или расширения мотивов наглядно организуют музыкальное движение. Широко использованы полифонические приемы, разнообразные имитации, инверсионные изложения мотивов; сцена бегства Горация и преследования его строится как fuga. Сухость и графичность музыкального языка не исключает конкретности в «изображении» тех или иных форм движения «агрессивной, мускульной энергии» (выражение Деланнуа). Резкие противопоставления звучностей в оркестре, взрывы фанфар, особенно приветствия победителей, полны грубой силы<sup>1</sup>.

Все эти последние сочинения, написанные на пороге 20-х годов, свидетельствуют о разностороннем мастерстве сложившейся творческой личности композитора, при всей дружбе и творческих контактах с группой «Шести» и ее вдохновителем Сати, отстаивающего свои самостоятельные творческие позиции. Они с достаточной отчетливостью сформулированы Онеггером уже в 1920 году в его беседе с Полем Ландорми, в то время критиком газеты «Victoire», опубликованной 20 сентября 1920 года: «Я придаю большое значение музыкальной архитектонике, которую никогда не следует приносить в жертву соображениям литературного или живописного порядка. Мне свойственна, быть может, чрезмерная склонность к полифонической сложности. Я хотел бы уметь пользоваться современными гармоническими наложениями так, как Бах использует элементы тональной гармонии. Я не делаю культа ни из ярмарки, ни из мюзик-холла, напротив, я поклоняюсь камерной и симфонической музыке, самой серьезной и суровой»<sup>2</sup>. Из высказанных Онеггером положений напрашивается следующий вывод. Именно в то время, когда его ближайшие друзья бурно переживают фазу нигилистического отрицания образной сферы, форм и методов мышления своих предшественников ради непосредственного воссоздания духа современности и «новой простоты», приводящих к нарочитой обедненности, одноплановости образного решения и миниатюризму форм, Онеггер не принимает «эстетику мюзик-холла», но не чужд новым веяниям, сохраняет связи с традициями, стремится к овладению крупными формами, ищет, быть может, пока не совсем уверенно, значительную тематику. Творческому методу его свойственна рационалистичность; в нем силен музыкальный конструктор. В процессе созидания он целеустремленно и осознанно решает определенные все более сложные архитектурные задачи. Среди уважаемых Онеггером предшественников для него идеал вдохновенного строителя — И.-С. Бах, чьи творения он будет изучать всю жизнь,

<sup>1</sup> Первое исполнение «Горация-победителя» состоялось 2 ноября 1921 г. в Женеве в концерте оркестра Романской Швейцарии под управлением дирижера Эрнеста Ансерме.

<sup>2</sup> Landowsky M. Honegger. Paris, 1957, p. 119.

не уставая ими восхищаться. Пока ему особенно близки организация музыкального материала, техника Баха, применяемые молодым композитором к разнообразному, современному по средствам выразительности и строю музыкального языка материалу. Но вскоре он обратится и к формам, жанрам, образам и тематике, родственным Баху, но преломленным сквозь призму современности. Первым его удачным опытом в этом плане окажется «Царь Давид».

Создание «Царя Давида» все французские исследователи приписывают счастливой случайности, но отнюдь не случайным оказался художественный результат, достигнутый Онеггером в музыке «Царя Давида». Швейцарский поэт Рене Моракс (1873—1963) написал библейскую драму «Царь Давид» для постановки в Народном театре Жора, в декорациях и костюмах художников Моракса, Сингриз и Алоиса Хюгоннэ. Премьера назначена на 11 июня 1921 года. Музыкальное оформление было предложено местному композитору Жану Дюперье, который счел эту задачу непосильной. Рене Моракс обратился за советом к дирижеру Э. Ансерме, предложившему привлечь Онеггера, кандидатуру которого одобрил также и И. Стравинский. Онеггер с радостью принял предложение, хотя и был поставлен в трудные условия: он должен был написать музыку за два месяца и мог располагать необычным составом — солистами и хором в 100 человек и всего 17 оркестрантами. Установив с Мораксом число музыкальных номеров, их расположение и используемый в них текст, Онеггер принял за работу 28 апреля 1921 года.

Премьера состоялась точно в намеченный срок 11 июня 1921 года в Народном театре Жора при большом стечении местных жителей, к толпе которых присоединились приезжие — друзья, критики и любопытные меломаны. Представление прошло с большим успехом и вызвало редкостное по единодушию одобрение критики. Особо отмечались высокие достоинства музыки, занявшей главенствующее положение в спектакле.

Онеггер немедленно получил предложение дать вариант своей музыки для концертного исполнения. Моракс охотно сократил текст драмы, сведя его к пояснениям рассказчика о событиях, происходящих между музыкальными номерами. Так сценическая музыка к библейской драме легко превращается в драматическую ораторию («драматический псалом») благодаря наличию в ней своей драматургии и внутренней цельности. Попутно Онеггер расширяет состав оркестра до нормального, сохраняя однако принципы использования тембров и планировку групп<sup>1</sup>. В «ораториальном варианте» «Царь Давид» исполняется с неизменным успехом в 1923 году дважды

<sup>1</sup> В первой редакции Онеггер использовал следующий состав: 6 деревянных духовых, 4 медных, фисгармония, фортепиано, 2 литавры, 1 контрабас, гонг и там-там.



в Анессии в одном концерте с Реквиемом Форе и в Винтертуре (на немецком языке). С подлинным триумфом был исполнен «Царь Давид» (также вместе с Реквиемом Форе) в Париже 14 марта 1924 года в зале Гаво, под управлением Робера Сиозна. Онеггер становится знаменитостью, героем дня, и несколько дней спустя сам дирижирует повторным исполнением уже в зале Трокадеро. За короткое время «Царь Давид» приобретает мировую известность, и вместе с ним его молодой автор. «Царь Давид» замыкает первый и открывает новый этап творческого и жизненного пути Онеггера<sup>1</sup>.

Драма Моракса повествует о жизни и деяниях библейского героя Давида — бедного пастуха, поэта-песнопевца, воина. Он убил из пращи вождя врагов, гиганта Голиафа, чем предопределил исход битвы. Давид спасает свой народ и избран им на царство. Но, став царем, Давид не устоял перед соблазном вседозволенности, которую дает власть. Он совершает моральные преступления, за что жестоко караем небесным правосудием. Покаянием пытается Давид загладить свои грехи и добровольно уступает свою власть сыну, завещая ему выполнение всего им не свершенного. Жизнь прекрасна, хотя и полна невзгод и соблазнов, ее воспевают на пороге смерти престарелый Давид. Смерть Давида окружена прославлением его добрых дел в служении своему народу.

Идея покорности велениям высшей силы и неизбежности возмездия за попытку их нарушить проводится Мораксом в согласии с библейским сказанием. Онеггер акцентирует музыкой драму чистой и преступной совести и провозглашает служение своему народу главным оправданием жизни каждого. За свои поступки и пастух, и царь равно судимы своей совестью, а кара постигает каждого в утрате того, что ему всего дороже. Моракс широко использует в своей драме тексты библейских псалмов Давида, а в № 24 — хвалебном гимне Давида «Я возлюблю тебя, господь мой» — привлекает стихотворный перевод псалма, принадлежащий французскому поэту-гугеноту XVI века Клеману Маро.

Библейская драма Моракса разделена на 27 сцен. Из 27 музыкальных номеров состоит и партитура Онеггера, но величина этих номеров очень различна: № 4 — «Песнь победы» состоит всего из 13 тактов, в то время как № 16 — «Пляска перед ковчегом» или № 27 — «Смерть Давида» представляет собой крупные многосоставные композиции, состоящие из сплелений сольных и хоровых эпизодов. В партитуре преобладают хоровые номера (пятнадцать из двадцати семи), есть несколько сольных (всего пять) для сопрано, контральто, тенора, и семь (включая интродукцию) самостоятельных сим-

<sup>1</sup> В 1937 г. Онеггер дает третий вариант «Царя Давида», рассчитанный на сценическое исполнение оратории, таким образом сближая ее с оперой.

фонических эпизодов. Оркестр, при всей первоначальной ограниченности его состава, играет в музыкальной ткани весьма существенную роль, и Онеггер искусно использует его красочные и изобразительные возможности. Следует отметить, что связывающее музыкальные номера повествование чтеца (пробором для него несомненно послужил Евангелист в «Страстях» Баха) не изолируется от музыки и требует от исполнителя эмоциональной подачи слова.

Не нарушая первоначально структуры драмы Моракса, Онеггер применяет в своей оратории трехчастное построение. 27 музыкальных номеров «Царя Давида» группируются в три неравные части: I часть — Давид пастух и воин — состоит из четырнадцати номеров; II часть — Давид — победитель врагов своего народа, участник победного ликования, провозглашен царем, — состоит всего из двух номеров: № 15 — «Праздничной песни женского хора» и № 16 — «Пляски перед ковчегом», одного из двух самых значительных и пространных эпизодов в оратории; III часть — Давид-царствующий, вершитель доблестных и злых дел, — охватывает десять номеров и завершается смертью Давида и прославлением его в веках.

Примечательно, что в музыке нет персонификации Давида одним каким-либо голосом солиста, даже любовь к Вирсавии воспевают не сам Давид, но служанка (контральто), поющая песню (№ 18) о цветущем саде, пристанище любви, где живет прекрасная Вирсавия. В нем цветет виноград — символ наслаждения, но и мандрагора — яд греха. К числу немногих лирических эпизодов относятся Пастушеская песня (№ 2) и тоскливая песнь одиночества Давида, скитающегося после бегства от преследований Саула (№ 7) «Были бы у меня крылья голубя». Пастушеская песня — первый штрих, определяющий образ Давида. В ней Давид сравнивает себя с овечкой из божьего стада и верит в мудрость, силу и доброту пастыря, направляющего его судьбу. Мелодия этой песни относится к числу безоблачно диатоничных в оратории.

Онеггер как симфонист устанавливает тематические связи, подготавливает появление обобщенного тематизма в итоговых эпизодах, завязывает нити, с разных сторон ведущие к центру и первой кульминации оратории — к Аллилуйе, завершающей «Пляску перед ковчегом» (№ 16). Эти тематические связи предвосхищения проявляются не только в сольных, но в еще большей степени в хоровых эпизодах.

Роль хоров в драматургии оратории велика и многообразна, что объясняет их различие по величине, составу, построению и письму. Хоры выражают целую гамму чувств, индивидуализированных и коллективных, и воплощают движущиеся картины; есть хоры повествовательные и действенные, жанровые и живописные; короткие, сводящиеся к одной фразе, и пространные, превращающиеся в полные зримой образности

сцены. Наконец, хоры № 14—16 и № 27 разрастаются до отдельных, многосоставных, с включением solo, кантат, завершающихся апофеозами, что не мешает им быть органично впаянными в общую драматургию. Онеггер показывает в этой своей первой оратории разностороннее владение хоровым письмом, прогрессивно усложняющимся к концу оратории. От хоровых сцен порой трудно отделимы оркестровые эпизоды, не только соприкасающиеся, но и сливающиеся с хоровыми. За исключением Интродукции они не столь многозначны: их роль скорее картинно-изобразительная, воссоздающая зрительные эффекты и помогающая сценическим сменам. Но зато в этом их решении Онеггер проявляет изобретательность и фантазию, особенно если учесть первоначальную связанность малым составом оркестра (17 человек).

Роль Интродукции не ограничивается вводом в начало оратории; это вступление к оратории в целом, состоящее из нескольких эмоциональных пластов и немалого числа тематических образований, смысл и значение которых раскрывается в дальнейшем. Здесь фигурируют и сложные политональные напластования, трансформации которых приводят к постепенной разрядке, и ясные диатонические темы пасторального или фанфарного характера, и мелодические линии орнаментального рисунка с налетом ориентализма — зерна многих будущих тем. Интродукция написана в развитой двухчастной форме с кульминацией в конце первой части и постепенным затуханием к концу второй. Примечательно, что после сумрачных, тонально неопределенных блужданий, с которых начинается интродукция, тональное прояснение приводит к установлению во второй части D-dur тональности, утверждающейся в середине оратории (в № 16), а затем сияющей в заключительной Аллилуйе № 27. Умиротворенная концовка Интродукции подготавливает к восприятию «Пастушеской песни» Давида.

Первый хор — Псалом № 3. В нем выражается уверенность в победе перед первым сражением с филистимлянами. Унисон хора здесь полифонически сочетается с оркестром. Каждый из них — носитель своей мажорной диатонической темы, вокального и инструментального склада, сочетающихся в гибком контрапункте. Особо выделяется яркая звучность труб, предвосхищающая № 3 bis, построенный на перекличке фанфар двух враждебных войск перед боем.

В краткой «Победной песне» № 4, приветствующей Давида, победителя Голиафа, хор а саррелла трактован аккордово, ритмика его фанфарна, натуральный минор (fis-moll) и плагальные последования придают хору оттенок хоральности. Аккордике хора противопоставляются аккорды и фанфары меди в последующем оркестровом № 5 — «Кортеже» — торжественном победном шествии. Онеггер широко применяет здесь

битональные наложения фанфар, создавая из их чередований, контрастных наложений и слияний разнообразные комбинации. Все эти три батальных эпизода связываются воедино повествованием чтеца. К ним следует добавить эпизод, строящийся на фанфарных звучностях, но уже совсем иного характера — № 10 — «Ночь в лагере Саула». Следует упомянуть также еще один оркестровый эпизод, строящийся на гротескном, «варварском» преломлении военной маршевости, это № 13 — «Марш филистимлян» — единственная характеристика врагов, к тому же победивших Саула. Здесь все средства оркестра служат воплощению образа грубой, тупой, злой силы, внушающей, однако, не страх, а желание ее высмеять. Крикливость, тяжеловесность оркестровки, подчеркнутое нагромождение диссонансов в вертикалях, атональные последования, утрированные несоответствия в сочетании тембров, злоупотребление *fff* медных, глиссандо тромбонов, визг флейт, грубые акценты ударных, подчеркивающие тяжелую поступь марша, похожего на марш роботов.

Вторая часть начинается «Праздничной песнью» № 15 по поводу избрания Давида царем. Ее исполняют только женские голоса, звучащие особенно светло и гармонично. Этот номер служит ступенью к № 16 — «Пляске перед ковчегом», превращающейся в грандиозную эпическую картину, подлинную центральную кульминацию оратории. Чтец повествует о том, что Давид, избранный царем, делает своей столицей Иерусалим и решает перенести туда главную святыню — ковчег с заветами, для которого должен быть возведен специальный храм. Перенесение ковчега превращается во всенародное праздничное шествие, возглавляемое Давидом. Движущаяся музыкальная картина, создаваемая Онеггером, мало похожа на религиозное шествие, это, скорее, оживленное народное торжество, которое завершается всеобщей пляской и ликованием. Сквозная форма создается из следующих друг за другом контрастных эпизодов, комментируемых чтецом, связанных общими, но сильно видоизменяющимися тематическими образованиями или ясными их реминисценциями, вплетенными в новый материал. Как последовательно раздельно, так и в синтезе, Онеггер применяет здесь приемы разнообразных *ostinato* и педалей, мотивного, вариантного и политонального наложений при неизменной ясности ладовой основы и четкого по семантике и структурному значению общего тонального плана. Между хорами возникают и симфонические эпизоды, танцевальные или динамически особо активные, сцепляющие хоровые эпизоды и прорастающие в них. Композитор начинает вереницу картин праздничного шествия с оркестрового вступления, воссоздающего атмосферу утреннего рассвета и разгорающегося дня. И здесь, и в дальнейших эпизодах Онеггер прибегает к приемам постепенного включения разноплановых (порой и разнотональных) пластов и регистро-

вых противопоставлений, добиваясь почти зримой звуковой перспективы. В «Давиде» Онеггер довольно редко и на короткое время прибегает к атональным последованиям, лишь для характеристики страшного, уродливого, разрушительного, но часто и длительно использует приемы битональных наложений то с красочно-колористическими целями, то для создания звуковой перспективы или наплывов и вытеснения одной тональной зоны другой, то в виде наложения двух равноправных тонально-тематических пластов. В первом случае Онеггер часто прибегает к секундовым сопряжениям тональностей; при длительном «сосуществовании» тональностей чаще наблюдаются терцовые соотношения. Нет возможности останавливаться последовательно на всех звеньях примечательного построения этого номера, отметим лишь конструктивную цельность и логичность его построения как центра оратории, перекликающегося с заключительным номером, завершающим всю ораторию.

В музыкальной драматургии третьей части можно заметить в широких масштабах черты присущей структурам Онеггера «динамической репризности», синтезирующей наиболее важные составные элементы первой и второй частей. Это проявляется в аналогиях с номерами первой части, в чередовании, характере, внутреннем построении и использованных средствах, в симметричности общего плана первой и третьей частей, в реминисценциях, сходстве и аллюзиях в тематизме и, наконец, в повторном обращении к определенным тональностям, имеющим далеко не случайный характер. Третья часть состоит из десяти музыкальных номеров; два последних по смыслу и тематически перекликаются с центральной кульминацией № 15 и 16 и играют роль финала-заключения для всей оратории.

Чтец повествует о новом испытании Давида — сын восстал против отца ради власти. Давид снова спасается бегством. Но Псалом № 21 «Я устремляю взор свой ввысь» (solo тенора) неожиданно светел — диатоничная восходящая мелодия, преобладание мажора, ладовая переменность в мелодии и гармонии (a-moll C-dur) и внезапное утверждение A-dur в конце вызывают аналогию с № 9 и 11 в первой части.

№ 26 — «Коронация Соломона» — выполняет роль оркестрового вступления к заключительному № 27, переход в который совершается без перерыва на выдержанной аккордовой педали. Музыка № 26 лишена черт внешней изобразительности. Она носит обобщенно-пасторальный характер, медленно разгорающийся в широком пространстве звучности на выдержанном басы *Fis*, на который наслаиваются постепенно включающиеся педали медных, определяющие тональность и служащие фоном solo трубы, поющей *Maestoso* (после отправного скачка на сексту вверх) длинную плавно спускающуюся диатоничную пентатонную мелодическую линию; она звучит как светлый зов, к ней неторопливо подключаются другие пласты оркестра, и на засур-

диненных струнных вступает чтец, повествующий о событиях,— Давид при жизни передает власть сыну, завещая выполнить все свои предначертания. С последним словом чтеца разгорается аккорд *Fis-dur*, с истаиванием которого начинается № 27. «Смерть Давида», является не только сюжетным заключением оратории, но и музыкальным ее завершением. Если предшествующие номера третьей части были родственны или ассоциировались с первой частью оратории, то № 27 теснейшим образом связан тематическими реминисценциями и логикой построения со второй частью, точнее, с завершающими эпизодами № 16 — «Пляски перед ковчегом»; таким образом, устанавливается четкая музыкально-драматургическая арка финальной кульминации с центральной кульминацией оратории, а также, что менее наглядно, и с начальной интродукцией.

Главный тематический материал, на котором строится музыка № 27, это тема *solo* сопрано (Ангела) и тема Аллилуйи из № 16, использованная здесь особенно разнообразно и «цветисто». Не менее существенную роль играют также и тональные связи. Таким образом, Онеггер добивается в оратории чисто симфонической целостности формы.

Нельзя не отметить конструктивной ясности и разностороннего мастерства в применении полифонических приемов как в кульминационном эпизоде № 16, так и особенно в финале № 27 в контрапунктическом сочетании тем хорала и Аллилуйи, сливающихся в гармоническом единстве по всем правилам классической полифонии, дополненных смелостями полигармонических и билладовых наслоений. Библейскую ораторию завершает подлинный апофеоз света, радости и цветения жизни, силы и соки которой неисчерпаемы и вечны. М. Деланнуа справедливо отмечал, что в «Царе Давиде» „живописное преобладает над мистикой“<sup>1</sup>. К этому можно было бы добавить — и идеи гуманизма над религиозной назидательностью.

Онеггер любил своего «Давида», хотя и считал, что его чрезмерная популярность несколько вредит другим его ораториям. И вместе с тем он судил о нем с редкой объективностью, констатируя все просчеты в нем без скидок на молодость. Главный его недостаток он видел в том, что партитура, как сценическая музыка, предназначалась сопровождать драму, а исполняют ее чаще в виде оратории.

Работа над «Царем Давидом» и прием, оказанный ему широкой публикой, окончательно утвердили в Онеггере убеждение в важности сохранения в музыке приоритета за ладотональным мышлением и в бесплодности следования по пути атональной (а затем и додекафонной) системы Шёнберга.

Теми же чертами праздничности, пленэра и широкой доступности, которые присущи лучшим страницам «Царя Давида»,

<sup>1</sup> *Delannoy M. Honegger*, p. 87.

отмечена «Песня радости», — симфоническая пьеса, завершенная Онеггером в феврале 1923 года и предназначенная им для Восьмидесятого фестиваля швейцарских музыкантов<sup>1</sup>.

Итак, «Царь Давид» оказался успешным опытом воскрешения давно забытого во Франции жанра монументальной библейской оратории, в котором Онеггер своеобразно синтезирует концертное и оперно-сценическое начало. Нельзя не отметить, что «Царь Давид» на шесть лет опережает «Царя Эдипа» Стравинского, которого принято считать первой моделью обновленного жанра оперы-оратории. «Царь Давид» важен в развитии Онеггера еще и потому, что композитор нашел в нем также приемы сочетания в музыкальном языке традиционно-доступного со сложными, непривычными, новыми средствами музыкальной выразительности. Главенствует тональный склад мышления с вкраплениями полигармонических и полиладовых наслоений. От «Царя Давида» протягиваются нити к дальнейшим крупным ораториальным сочинениям Онеггера, таким как «Юдифь» (1925), «Крики мира» (1931), «Жанна д'Арк на костре» (1935—1938), «Пляска мертвых» (1938), «Николя из Флю» (1939).

20—30-е годы в жизни Онеггера проходят под знаком все нарастающей интенсивности творческой и музыкально-общественной деятельности. К этому обязывала молодого композитора слава, принесенная ему «Царем Давидом». Онеггер все чаще выступает как дирижер, как исполнитель своих и чужих новых сочинений. Выступления эти не ограничиваются только Францией и Швейцарией; зона его выступлений охватывает другие страны Европы, а с 1928 года распространяется также и за океан<sup>2</sup>. Но, неизменно, основной областью приложения сил Онеггера остается творчество. Еще в 1921 году, завершая работу над «Царем Давидом», он успевает принять участие в коллективном хореографическом фарсе «Шестерки» — «Новообращенные на Эйфелевой башне», а затем сочиняет музыку для одноактного балета «Скетинг-Ринг» по сценарию Р. Канудо и начинает работу над уже упоминавшейся Сонатиной для кларнета и фортепиано.

В 20-е годы творческая эволюция Онеггера идет уже наметившимся ранее своеобразным путем восприятия и переплавки наиболее существенных новых тенденций в искусстве того времени с не менее самостоятельным преломлением классического наследия. В разных жанрах удельный вес двух начал

---

<sup>1</sup> Впервые она была исполнена 7 апреля 1923 г. в Женеве Э. Ансерме.

<sup>2</sup> Весной 1928 г. Онеггер вместе с женой приехал в СССР. 14 марта 1928 г. в Ленинграде, в Большом зале Филармонии состоялся его авторский вечер, на котором он дирижировал своими сочинениями. Были исполнены: «Песнь Нигамона», «Летняя пастораль», «Гораций-победитель», Концерт для фортепиано (солистка А. Воробур), Ноктюрн из оперы «Юдифь» и «Пасифик 231».

колеблется. Так, в «Траурном марше Генерала», Шести романсах на стихи Кокто (1923), балетах «Скетинг-Ринг» и «Субмарина» (1924), в Концертино для фортепиано с оркестром (1925), «Pacific 231» (1923), в «Рэгби» (1928) и отчасти в Концерте для виолончели с оркестром (1929) наблюдается постепенно слабеющая, но все же явственная связь с «эстетикой мюзик-холла и урбанизма» как в тематике, так и в средствах воплощения. И рядом — в опере-оратории «Юдифь» (1925), музыке к драме д'Аннунцио «Федра» (1926), опере «Антигона» (1923—1927), балете «Свадьба Амура и Психеи» (1930), синтетическом спектакле «Амфион» (1931), а также Первой симфонии (1930) ставятся и решаются совершенно иные идейно-творческие проблемы, сближающие Онеггера с тенденциями неоклассицизма. Это не мешает композитору и в том, и в другом случае оставаться самим собой.

Но есть еще одна, третья линия творчества Онеггера, отчетливо проступающая в эти годы. Это его комические оперы, порой почти оперетты: «Приключения короля Позоля» (1930), «Красотка из Мудона» (1931), «Малютки Кардиналь» (1937, в содружестве с Ж. Ибером), в которых Онеггер продолжает неумирающие во Франции традиции тонкого мастерства в озорной и остроумной развлекательности своих славных предшественников — М. Равеля, Э. Шабрие, А. Мессаже и др. Примечательно, что они создаются в непосредственной близости к самым сложным, трагическим сочинениям композитора: «Король Позоль» появляется перед, а «Красотка из Мудона» после «Крика мира»; «Малютки Кардиналь» — между «Жанной д'Арк на костре» и «Пляской смерти». Это как бы естественная разрядка для здоровой природы композитора, способного постигнуть глубины человеческого страдания и отчаяния, но в эти годы еще не желающего в них замыкаться. Теперь вернемся к рассмотрению этих тенденций в общей творческой эволюции Онеггера, приведшей к новому этапу в условиях тревожного времени кануна войны.

После «Царя Давида» на протяжении 20-х годов Онеггер неоднократно обращается к различным жанрам музыкального театра, главным образом, по инициативе тех или иных «заказчиков», но всякий раз придает предлагаемой ему теме свой аспект решения. Его живо интересуют (как и многих его современников) возможные в XX веке пути развития оперы и музыкальной драмы. Их будущее он видит не в синтезе оперы и музыкальной драмы, а в дифференциации их специфики и их сосуществовании как разновидностей одного жанра. (Вероятно, известную роль тут сыграло оформление им многочисленных драматических спектаклей при очень разном удельном весе в них музыки.) В то же время перспективы наиболее плодотворного синтеза ему кажутся возможными на почве театрализации оратории. Удельный вес составляющих разно-



родных элементов в подобном синтетическом музыкальном театре экспериментально меняется Онеггером в каждом новом сочинении.

Уже после первого знакомства с «Антигоной» в переводе Ж. Кокто Онеггер неоднократно возвращался к мыслям о создании на этот текст музыкальной драмы, новой по принципам драматургии и музыкальной артикуляции слова<sup>1</sup>. В январе 1924 года он начинает активно работать над текстом драмы Кокто, однако, получив от Моракса предложение совместной работы над новой библейской драмой «Юдифь» также для театра в Мезьере, откладывает наброски «Антигоны» и решительно принимается за создание оперы-оратории по этой драме. 13 июня 1925 года в театре Жорá состоялась премьера оперы «Юдифь» в трех действиях и пяти картинах. Исполнителями были хор и оркестр (28 человек) участников Народного театра, а также выдающаяся оперная и камерная певица Клэр Круазá и драматический актер Пьер Альковер, приглашенные на партии Юдифи и Олоферна, так как если партия Юдифи вокально-декламационна, то партия Олоферна декламационна<sup>2</sup>. Как и в «Царе Давиде», главное место в драматургии отводится хорам и оркестру, но главные герои драмы, особенно Юдифь, получают несравненно более индивидуализированную и сконцентрированную характеристику, чем в «Давиде», и значение их в перипетиях драмы выделено особо. Музыкальное начало в «Юдифи» имеет главенствующее значение, отмечено цельностью и непрерывностью развития. Музыкальный язык отличается стилистическим единством. В музыкальном развитии существенную смысловую роль играет несколько коротких, но рельефных лейтмотивов; драматургия строится по укрупненным сценам; резко контрастны по музыкальным краскам эпизоды осажденных жителей Ветилуи и буйного лагеря ассирийских воинов Олоферна. Действие развивается замедленно, но узловые драматические эпизоды в нем выявлены достаточно динамично. Контрасты поляризуются по актам, и связующим их началом являются сцены Юдифи. Мораксу удалось сжато осветить в своей драме основные перипетии библейского сказания о Юдифи.

Партитура Онеггера, полная трудностей для всех исполнителей, отмечена новыми достижениями Онеггера в музыкальной живописности и декоративности в сценах лагеря Олоферна, битвы, победного ликования и ноктурна. Немало мелодических находок в хоровых темах плачей, молитвы перед битвой, по

<sup>1</sup> В 1922 г. Онеггером написана музыка для гобоя и арфы к драматическому спектаклю в театре «Ателье» «Антигоны» Софокла в переводе и переработке Ж. Кокто.

<sup>2</sup> Затем довольно часто «Юдифь» исполнялась в виде оратории. В феврале 1936 г. она была поставлена в Оперном театре Монте-Карло по инициативе антрепренера Рауля Гунзбурга.

особенно — в партии Юдифи, где Онеггер впервые нашел синтез речитативной декламации и распетых кантилен, вдохновленный искусством своей исполнительницы, выдающейся драматической певицы Клэр Круаза. И все же, при всех музыкальных достоинствах «Юдифи», она представляет собой лишь продолжение и развитие уже найденного Онеггером в «Давиде»; возможно, что тому причиной были библейский сюжет и однородная с «Давидом» стилистика его решения в либретто Моракса.

В том же 1925 году происходит первая творческая встреча с танцовщицей и драматической актрисой Идой Рубинштейн, которая предлагает Онеггеру оформить музыкой спектакль по пьесе Сен-Жоржа де Буэлье «Императрица на скалах» на средневековый сюжет, решенный в духе миракля. Премьера состоялась 18 февраля 1927 года в костюмах и декорациях А. Бенуа, поразивших красочностью и роскошью, в театре Grand Opéra. В своей музыке Онеггер воссоздал несколько живописных картин пейзажного и декоративного характера, отталкиваясь в письме и терпкости музыкального языка от полифонического стиля примитивистов. Музыка вызвала недоумение своей нарочитой архаичностью в сочетании с почти импрессионистской красочностью, чего не ожидали от автора «Pacific 231». Почти одновременно по совету Иды Рубинштейн Г. д'Аннунцио предложил Онеггеру написать музыку к его трагедии «Федра», заглавная роль в которой предназначалась Иде Рубинштейн. На премьере «Федры» 19 апреля 1926 года в театре Констанца в Риме, в декорациях Л. Бакста, спектаклем дирижирует Онеггер. Здесь музыка Онеггера более разнообразна, она не только живописна, но и сурово-драматична. В сцене ревности Тезея жесткостью и судорожной нервностью она напоминает «Горация-победителя». В оплакивании гибели Ипполита и сцене смерти Федры ее скорбность предвосхищает горестные стенания «Пляски мертвых».

В 1930 году Онеггер пишет по заказу Иды Рубинштейн партитуру для задуманного ею стилизованного балета «Свадебное торжество Амура и Психеи». Отвечая на модные в то время опыты воскрешения партитур старинных мастеров в модернизированном виде, которым положил начало своей партитурой «Пульчинелла» Стравинский, Онеггер обращается к И. С. Баху. Композитор останавливает свой выбор на клавирных Французских сюитах, которые он оркеструет с большим уважением и осторожностью к подлиннику, разрешая себе лишь очень незначительные дополнения в музыкальной ткани и сводя штрихи модернизма лишь к оркестровому колориту применением саксофона и челесты.

Но самым важным для себя сочинением этих лет Онеггер считает «Антигону», новаторский замысел которой вынашивает и реализует с особой продуманностью. В эти годы во Франции

обращение к античному сюжету — одна из примет времени и несомненная черта склонности к классицизму, который может проявляться с большей или меньшей силой в самом аспекте избранного автором решения. Работа Онеггера над «Антигоной» совпадает по времени с созданием «Царя Эдипа» Стравинского (1927). Оба композитора обращаются к Софоклу, более того, избранные ими трагедии соприкасаются своими сюжетами. В известной мере по сюжету «Антигона» — продолжение «Эдипа», хотя была задумана и создавалась Онеггером независимо от него<sup>1</sup>. Наконец, оба композитора используют тексты трагедий в переводе Ж. Кокто. И тем не менее музыкальное решение этих двух параллельно создававшихся произведений исходит из диаметрально противоположных позиций. Предельно схематизируя замысел Стравинского, можно сказать, что он ставит своей задачей воскресить жанр оперы-оратории на античный сюжет под знаком архаизации драматургии, форм, музыкального языка, даже текста (французский текст Кокто переведен на латынь). Онеггер создает свою «Антигону» как музыкальную драму (он называет ее музыкальной трагедией), в которой стремится к модернизации всего строя античной трагедии, ее музыкального языка, в первую очередь принципов вокального интонирования текста Кокто, который представляет собой свободную адаптацию (почти сокращенный пересказ) трагедии Софокла на современном французском языке.

Для Онеггера решающую роль в выборе «Антигоны» сыграла поставленная в ней этическая проблема — предельно острый конфликт между законом, выражающим произвол личности, и извечным общечеловеческим моральным законом. Кокто сохраняя все сюжетные перипетии трагедии Софокла, основательно сжимая, можно сказать «спрессовывая», толкование событий, реакцию участников трагедии, героев, корифеев хора, применяя при этом сниженную стилистику, почти бытовую современную лексику, чтобы приблизить этим античную трагедию к XX веку, к ее пониманию своими современниками. Подобная позиция Кокто весьма уязвима, но отнюдь не единична как в 20-е годы, так и в наши дни. Сжатие текста (оставляя в стороне его стилистику) приводит к непредвиденному результату: сближение во времени жестоких сцен и многочисленных «смер-

---

<sup>1</sup> Антигона — дочь Эдипа, приговорившего себя за содеянные по неведению преступления к ослеплению и изгнанию. Временно, до совершеннолетия сыновей Эдипа, власть получает брат его жены — Креон. Сыновья Этеокл и Полиник вступают в борьбу ради престола. Этеокла поддерживает Креон, Полиник заключает тайный союз с врагами Фив, аргеянами, которые обещают ему помощь в борьбе с братом. Фиванцы победили аргеян, братья убили друг друга в последнем сражении. Этеокла хоронят с почестями, тело Полиника Креон приказывает оставить непогребенным. Антигоне дороги оба брата, и она считает своим долгом совершить обряд погребения над Полиником, чтобы спасти его тело от поругания, а душу от вечных скитаний. Она нарушает приказ Креона, рискуя жизнью.

тей» не усиливает, а наоборот, ослабляет их воздействие на слушателя, не успевающего их «пережить» и осмыслить. Нельзя не согласиться с остроумным заключением Ж. Фешотта, что этим приемом «свободной адаптации» текста Софокла «Кокто приближает шедевр драматической поэзии к сухой газетной информации из отдела происшествий»<sup>1</sup>.

Однако музыкальное воплощение Онеггера возвращает «Антигоне» ее возвышенный строй и трагическую патетику, которые, правда, порой вступают в противоречие с осовремененными прозаизмами текста Кокто и не всегда успешно их преодолевают. По-видимому, именно в этом кроется причина неполного успеха «Антигоны» при ее постановках, а порой и недоуменного восприятия ее публикой. Это очень огорчало Онеггера, считавшего «Антигону» одним из лучших своих созданий, а вокальную сторону в ней — новаторской, все значение которой осталось почему-то непонятым даже музыкантами.

В музыке «Антигоны» нет отвлекающих от действия описательных, изобразительных или пейзажных элементов; все подчинено выявлению борьбы идей, насыщенных борьбой страстей, порожденных этими идеями. В музыкальной ткани очень дифференцированной в своих фактурно-ритмических сменах, выявляется множество коротких, рельефных мотивных ячеек, часто порожденных вокально-словесным оборотом. В этой технике мелких мотивных преобразований, смысловых, эмоциональных, характерологичных, ощутимо воздействие музыкального письма «Электры» Р. Штрауса. Пожалуй, сродни «Электре» и музыкальный язык, жесткий, угловатый, острый в своей экспрессивности, политональный, а порой и атональный в вертикальных комплексах, далекий жанровому началу, хотя и связанный с речевой артикуляцией. Но, в отличие от Р. Штрауса, Онеггер не прибегает к приемам звукоизобразительности или звукоподражания. При всем значении, а порой и звуковой насыщенности оркестровой ткани, главенствует вокальное начало как носитель слова. Принципы мелодического интонирования слова с ритмодинамическим подчеркиванием первых слогов, хотя и кажутся непривычными, даже чуждыми французской речевой фонетике, на деле достигают своей цели, мало того, они оказываются присущими повышенной ораторской речи, что успешно доказывает как сам Онеггер, так и его исследователи. В «Антигоне» все слова понятны, весомы, хотя чисто кантиленное, мелодическое начало сужено в своих выразительных возможностях, зато мелодический речитатив насыщен экспрессией и дифференцирован в разных вокальных партиях в соответствии с образным строем персонажа, чему немало способствует оркестровая сторона музыкальной ткани и огромное выразительное значение ее ритмической организации.

---

<sup>1</sup> Feschotte J. A. Honegger. Paris, 1966, p. 55.

Три акта музыкальной трагедии строго классичны по своему плану. Первый акт — экспозиция героев и завязка конфликта — строится на нарастании напряжения. Второй акт — самый длительный, насыщенный нарастающей напряженностью конфликтов, строится ступенчато на следующих друг за другом морально-психологических поединках между главными действующими лицами: 1) Креон — Антигона: Креон судит и осуждает на смерть Антигону, но морально она одерживает над ним победу; уходя на казнь, она прощается с Фивами и народом; 2) Креон — Гемон: сын Креона и жених Антигоны восстает против отца в защиту невесты и отвергает его власть; 3) Креон — Тирезий: старец-прорицатель усовещивает Креона, призывает помиловать Антигону, пока не поздно, и одерживает над ним победу, испугав его предсказанием возможной гибели сына. Роль корифеев и хора по сравнению с Софоклом ослаблена во всей трагедии, но второй акт завершается самым значительным по величине и неожиданно светлым по окраске хором, прославляющим Вакха, покровителя Фив, в надежде на своевременность вмешательства Креона, решившего помиловать Антигону. Драматургически этот монументальный хор — необходимое просветление после сгустившегося над судьбами героев мрака и вместе с тем, по контрасту, он еще больше оттеняет трагизм развязки третьего акта.

Третий акт предельно краток. Главенствующее место в нем отводится монологу Вестника, с повышенной экспрессией рассказывающего о событиях, разыгравшихся у склепа, куда заживо замуровали Антигону. Гемон, прибежавший спасти невесту, вскрыв склеп, увидел Антигону мертвой — она повесилась, чтобы избежать смерти от удушья; Гемон пронзает себя мечом у тела невесты, прокляв опоздавшего с помилованием отца. Эвридика, мать Гемона и супруга Креона, выслушав горестный рассказ Вестника, молча удаляется, подобно Иокасте в «Царе Эдипе», и кончает с собой. Драма завершается появлением Креона, несущего труп сына. Вестник сообщает ему о самоубийстве супруги. Раздавленный последствиями своего беспощадного закона, тиран сам становится его жертвой. Он тщетно молит окружающих убить его и убивает себя сам над трупом сына. Корифей произносит над ним приговор: «Бойтесь оскорбить богов! Ты опоздал, Креон». Однако все предшествующее действие подсказывало мысль не столько о непреложности возмездия божественного правосудия, сколько о неизбежности трагических последствий преступного и безрассудного деспотизма.

В противовес первому и второму третий акт выдержан в разных градациях медленных темпов, завершающихся тяжелой поступью траурной маршевости.

Тема «Антигоны», прозвучавшая в 20-е годы резким диссонансом, получит неожиданный резонанс в годы второй мировой

войны, когда проблема обличения деспотизма, его кровавых последствий и героической борьбы с ним, поставленная самой жизнью, приобретает жгучую актуальность.

Онеггер живет в сложном мире идей, в котором скрещиваются духовные запросы, волнующие его вечными проблемами бытия, претворяющиеся в его творческом создании в привычные, традиционные библейские и античные образы, и интересы, порожденные окружающей его действительностью, на которые он откликается не менее живо. Дух современности пронизан динамизмом; научный и технический прогресс, культ машин воспринимаются под знаком прагматики и практицизма; повышенный жизненный пульс находит себе выход в увлечении спортом. Динамизм и спорт не чужды здоровой, деятельной натуре Онеггера. Он сохраняет верность юношеским увлечениям спортивными играми, — рэгби, плавание, автомобильный спорт заполняют его досуг на протяжении многих лет. Стремительный бег и мощь машин восхищают его с детства, особую слабость Онеггер испытывает к локомотивам, модели их разновидностей он коллекционировал и в зрелые годы.

В «Pacific 231» и «Рэгби» — симфонических пьесах, которым Онеггер дает подзаголовок «симфоническое движение», апология динамизма машины и спортивной игры находит свое воплощение в продуманной музыкальной композиции, структурная четкость которой главенствует над «программностью» и конкретно-образным импульсом<sup>1</sup>.

«Pacific 231» был впервые исполнен 8 мая 1924 года. С. Кузевицким в концерте симфонической музыки в помещении Grand Opéra и произвел фурор. Необычайно быстро он стал одной из самых популярных среди пьес молодых авторов, покориł широкие круги слушателей и завоевал Онеггеру международную славу. «Pacific» воспринимался как олицетворение духа современности, вокруг него и его содержания возникали легенды, поддерживаемые критикой. Многие годы Онеггера знали прежде всего как создателя «Pacific» подобно тому как в Равеле видели прежде всего автора «Болеро», что немало их раздражало. К тому же Онеггер считал, что замысел и содержание «Pacific» публика, благодаря популярным «разъяснениям» критики, понимает превратно: «...я преследовал в „Pacific“ чисто абстрактную, в чем-то идеальную цель — создать впечатление математического ускорения ритма, в то время как темп по сути замедляется... Музыкально я сочинил нечто вроде большого варьированного хора, пронизанного контрапунктами в духе И.-С. Баха»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Pacific 231 — марка сверхмощного локомотива, развивавшего для того времени рекордную скорость — 120 км в час.

<sup>2</sup> Honegger A. Je suis compositeur. Paris, 1951, p. 118.

Если в «Pasific» Онеггер воплощает чисто музыкальными средствами динамизм равномерного (математически точного) нарастания скорости движения машины, одухотворяемой восторженным воспеванием ее человеком, то в «Рэгби» Онеггер ставит своей задачей передать динамизм разнообразных движений «мускульной энергии человека», в известной мере развивая то, что было достигнуто в «Горации-победителе», но с одним отличием: в «Горации» формы движения дифференцировались по сценам, исходя из сюжетных перипетий, зримые пластические воплощения которых определяли характер смен музыкального движения. В «Рэгби» никакого сюжета или программной схемы нет. Смена движений, ритмических импульсов, мелодической графики свободна от каких-либо прямых ассоциаций, импровизационна в своих последованиях, кажется на первых порах спонтанной, даже беспорядочной в своей неожиданности, хотя и подчиняется своему чисто музыкальному «порядку» разнообразных приемов перекличек и варьирования, которые легко постигаются по мере развития музыкальной формы.

На симфонических сочинениях Онеггера можно заметить постепенный, но неуклонный отход от программных импульсов при все более свободном и широком решении формы, как бы подготовляющих последний «скачок» к овладению крупной многочастной симфонической структурой, который и был успешно совершен в 1930 году созданием Первой симфонии<sup>1</sup>.

При всей «современности» образной сферы и музыкального языка этих сочинений прямые связи с бытовой музыкой того времени в них мало ощутимы. Зато в Концертино для фортепиано с оркестром (сентябрь 1924 г.) и в Концерте для виолончели с оркестром (1929) эти связи достаточно заметны. Оба эти концерта отмечены чертами лиризма и камерности, хотя по характеру они различны.

Концертино для фортепиано с оркестром посвящено Андре Ворабур, исполнившей его впервые 23 мая 1925 года под управлением С. Кусевицкого в Концертах Grand Opéra в Париже. Концертино состоит из четырех частей (*Allegro molto moderato* — *Larghetto* — *Allegro* — *Finale*), которые исполняются без перерыва (особенно тесно связаны между собой третья и четвертая части). Вероятно, миниатюрность формы и «сонатность» фортепианной фактуры обусловили его определение, как «малого концерта» — Концертино. Пианистическое письмо его облегченно, прозрачно, без крупной техники и блестящих виртуозных пассажей. Общий характер скорее дивертисментный, — «кажется, что его написал сегодня Моцарт», — сказал о нем

---

<sup>1</sup> В 1932—1933 гг. Онеггер создал еще одну симфоническую пьесу под названием Симфоническое движение № 3, без расшифровки ее содержания названием. Она предназначалась дирижеру В. Фуртвенглеру для исполнения Филармоническим оркестром в Берлине.

Ансерме. Действительно, что-то моцартовское есть в его прозрачном звучании, беспечном и кокетливом изяществе тем у фортепиано в первой части и мечтательной пасторальности *Larghetto*. Но гармонические «дерзости», джазовые отклики в ритмах и тембрах духовых восстанавливают дух XX века.

Пять лет спустя, летом 1929 года, Онеггер пишет Концерт для виолончели с оркестром и посвящает его выдающемуся французскому виолончелисту Морису Марешалю<sup>1</sup>.

Концерт носит более серьезный характер и в средней части достигает подлинного драматизма. В нем партия солиста главенствует над оркестром, технические ресурсы виолончели использованы рельефно и разносторонне, вплоть до традиционных для этого жанра каденций (их три). Две выписаны Онеггером и играют определяющую характер второй части роль, а третья *ad libitum*, и композиция ее предоставляется фантазии солиста. По-видимому, редкие качества артистической личности М. Марешаля оказали влияние на характер этого сочинения. Лиризм, обилие тонко нюансированных кантилен длинного дыхания, разнообразие фразировки, смелое использование крайних регистров, выразительные речитативы и широкое применение разносторонней техники, подчиненной задачам выразительности, требуют от исполнителя не только виртуозного *brío*, но глубокого и певучего тона, благородной манеры и тонкого вкуса, всего того, что было присуще артистической индивидуальности Мориса Марешаля, одного из самых выдающихся художников виолончели французской школы XX века.

После виолончельного концерта Онеггер впервые обращается к симфонии. Толчком к ее созданию послужило предложение С. Кусевицкого, в то время возглавлявшего Симфонический оркестр в Бостоне, создать произведение для этого оркестра в честь его 50-летия для исполнения на концертах юбилейного фестиваля.

Онеггер создает свою Первую симфонию в трех частях (*Allegro — Adagio — Allegro*), стремясь дать самостоятельное решение симфоническому циклу. Некоторые из найденных им здесь структурных особенностей он будет в дальнейшем применять и в других своих симфониях.

После первого исполнения симфонии в Бостоне 13 февраля 1931 года под управлением С. Кусевицкого в числе других «новинок», которыми был так богат юбилейный фестиваль Бостонского оркестра, она прозвучала 1 марта 1931 года в Париже под управлением Онеггера без особого успеха, что немало огорчило ее создателя. Лишь семь лет спустя, после ее исполнения 2 июня 1938 года Вальтером Страрамом, она получила должную оценку.

---

<sup>1</sup> Концерт был впервые исполнен в Бостоне 17 февраля 1930 г. Морисом Марешалем и оркестром под управлением С. Кусевицкого.



В Первой симфонии Онеггер показал свободное мастерство развертывания большой формы с помощью разнообразных приемов полифонического развития, создающих непрерывность мутации тематического материала.

Первая часть — *Allegro marcato* — полна движения, кипучей энергии, решительных, порою резких музыкальных «жестов», обусловленных динамикой разнообразных ритмов множества коротких мотивов, которыми, быть может, музыкальная ткань несколько перегружена. Ухо не успевает уследить за их стремительными сменами. Они сцепляются, противопоставляются и наслаиваются несколько калейдоскопично, с недостаточной отчетливостью подчиняясь направляющей их идее. Но игра их занимательна, полифункциональные, диссонантные скопления дерзки, тембровые острые вспышки изобретательны. Несмотря на наличие двух основных тонально-тематических зон (с-moll — главная партия и D-dur — es-moll — побочная), границы их трудно улавливаются, а густая, единообразная полифонизация ткани затемняет отчетливость дифференциации между зонами главной и побочной партий, хотя центральный мотив побочной — певучая рельефная тема у трубы — и привлекает внимание. Если в острых, упрямых, угловатых мотивах и синкопах главной партии много общего с тематизмом «Рэгби», то напев трубы побочной напоминает гимническую тему, завершающую «Pacific 231», а фактура — его упорные унифицированные остинатные триольные фигурации. В напряженной разработке сначала развиваются мотивы главной в динамическом фугато, а затем побочной.

Несомненной удачей является вторая часть *Adagio*, сосредоточенное, насыщенное драматизмом и богатое градациями последовательно развиваемых эмоций. В его построении Онеггер убедительно решает сложную конструктивную задачу — последовательного проведения принципа симметрии при множественности тематизма: пять тематических образований — носители разных эмоций — последовательно формулируются в осложненной контрапунктами и подголосками ткани, а затем излагаются в обратном порядке в новом освещении. В *Adagio* находят себе применение наиболее тонко и сложно разработанные полифонические приемы. В этом *Adagio* можно найти предвосхищение многих скорбных страниц философских размышлений Второй, Третьей и Пятой симфоний.

Третья часть — *Presto* — жизнерадостный финал. Его атмосфера — ясная диатоника и отчетливая танцевальная жанровость. Он представляет собой сонатное *Allegro* с элементами рондальности, в согласии с классическими традициями. Чтобы подготовить переход от мрачного завершения *Adagio*, Онеггер начинает финал с остинатной ритмической формулы, на которой постепенно «собираются» разрозненные мотивы, которые вдруг, как под воздействием силы притяжения магнита стремительно

сближаются и образуют скачущую, скерцозную главную тему. Несмотря на минорную (с-moll) окраску, она полна задора и жизнерадостности. За ней не менее стремительно «вкатывается» тема тарантелльного склада, которую начинают валторны (D-dur), сразу включающая в атмосферу праздничного веселья. Разработка пространна и увлекательна; она начинается фугато на первой теме с дальнейшими «дополнениями» в соревнующихся в переключках голосах оркестра. Затем побочная излагается целиком (G-dur), что напоминает рондо. Динамическая реприза превращается в кульминацию; она синтезирует первую и вторую тему в одновременном их проведении и единой мажорной окраске (C-dur) в окружении выходящих, сверкающих фигураций. (Онеггер вспомнит об этом приеме в народной сцене в «Жанне д'Арк».) Но шумная танцевальность репризы постепенно рассеивается, затихает и уступает место коде *Andante tranquillo* пасторально-умиротворенного характера. Коде затихает в атмосфере просветления и душевного покоя, предвосхищая своим строем Четвертую симфонию и идиллическое цветение весны в «Жанне д'Арк» и напоминая впервые найденные Онеггером в «Летней пасторали» пастельные краски для изображения того счастья и очищения, которое испытывает человек в общении с природой.

В непосредственной близости к Первой симфонии у Онеггера зарождается мысль о новой драматической оратории, в которой он ищет возможность выразить растущее в нем чувство тревоги перед будущим. Поэт Рене Бизе вместе с Онеггером почерпнули идею нового произведения в «Гимне одиночеству» Китса. В атмосфере суеты, ускоренного темпа жизни и шума большого города Онеггер и Р. Бизе, как и многие представители молодого поколения этих лет, ощутили жажду тишины, сосредоточенности ради осмысления своей духовной жизни, своих запросов, оценки своих связей с окружающим. Так рождается драматическая и глубоко современная по содержанию и средствам выразительности оратория «Крики мира», завершенная Онеггером в 1931 году и впервые исполненная 3 мая 1932 года в Швейцарии в Солёре под руководством Эриха Шильда в ознаменование 100-летия местного хорового общества св. Цецилии. Месяц спустя оратория была исполнена в Париже, где вызвала недоумение и довольно суровую критику. Вот что пишет об этом сам Онеггер: «Благожелательный в Швейцарии, прием, оказанный оратории, в Париже был весьма посредственным. Одни увидели в ней (оратории) коммунистические идеи, другие — гимн-прославление реакционности. В действительности я выразил в ней бунт личности против толпы, которая ее давит: сюжет (вполне) актуальный. . .»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Honegger A. Je suis compositeur, p. 127.

В «Криках мира» Онеггер раньше других пришел к коренной переоценке своего отношения к идеям урбанизма. Многие его современники еще долго будут продолжать воспевать развитие техники и больших городов как высшее достижение человечества. В новом восприятии Онеггера созданная человеком машина превращает его в своего раба. Стремительный темп жизни и труда в большом городе, скопляющем людские толпы, отупляет человека, давит на него и обрекает его на одиночество в толпе себе подобных. Здесь Онеггер неожиданно перекликается с Чарли Чаплиным в негодовании против той подавленности, духовной нищеты и одиночества, на которые обречен человек в капиталистическом городе.

В создании «Криков мира» руководящую роль играл Онеггер; он выработал план сочинения и круг вопросов, освещаемых текстом, а затем, по мере написания текста, Бизе пересылал его Онеггеру, предпринявшему поездку в Южную Америку. Онеггер начал работу над ораторией во Франции, продолжил в поездке и завершил во время летнего отдыха в Альпах.

«Крики мира» задуманы и осуществлены как концертное сочинение, оратория в полном смысле этого слова, и не предусматривают возможности сценического решения. Оратория состоит из четырех частей. В ее исполнении участвуют солисты (контральто и баритон), хор и оркестр.

Философский склад ума Онеггера, склонного к спиритуализму, не мешает ему активно реагировать на события окружающей его действительности. Он живет интересами прогрессивных кругов французской интеллигенции, все глубже вникающий в обострившиеся общественно-политические проблемы своего времени. Онеггера волнуют не только судьбы искусства, но и судьбы народов и в частности судьбы Франции, пережившей реальную опасность захвата власти фашистами в дни несостоявшегося путча в феврале 1934 года. Онеггер, как и лучшие представители прогрессивных художественных кругов Франции, объят желанием сближения с широкими демократическими кругами. «Музыка должна сменить публику и обращаться к массам», — говорит Онеггер. Он принимает деятельное участие в музыкальном фланге движения Народного фронта, он — в числе организаторов Народной музыкальной федерации Франции рядом с А. Русселем и Ш. Кёкленом в 1935 году и вступает в нее в 1936 году с момента ее учреждения, со свойственной ему деловитостью пишет несколько песен на стихи коммуниста-поэта П. Вайяна-Кутюрье (песня для хора «Юность» и обработки народных песен для голоса с оркестром) для кружков рабочей музыкальной самодеятельности в Париже и принимает участие в музыкальном оформлении широко задуманного народного праздника 14 июля 1936 года, в годовщину взятия Бастилии, центром которого был спектакль по пьесе Р. Роллана «14 июля». Спектакль организовал Народ-

ный фронт. Онеггеру принадлежит эпизод «Взятия Бастилии». В связи с открытием в Париже Всемирной выставки 1937 года социалистическая группировка «Май 1936» ставит новый коллективный спектакль под названием «Свобода», и Онеггер пишет «Прелюдию» к эпизоду «Смерть Жореса», текст к которому принадлежит поэту Морису Ростану<sup>1</sup>. Архитектору Бодуэну было поручено организовать во время выставки «Празднества света»; он привлек Онеггера к оформлению музыкой этого зрелища, носившего название «Тысяча и одна ночь». Музыка должна была совпадать со световыми эффектами<sup>2</sup>. Кроме того, Онеггер совместно с Мийо должен был создать музыку к пьесе Ж.-Р. Блока «Строительство города» для массового театра, а на самой выставке, в павильоне «Искусства и техники», исполнялся балет «Белая птица улетела» по сценарию Саши Гитри с музыкой Онеггера и хореографией Сержа Лифара, воспевавший авиацию. За это десятилетие Онеггер оформил музыкой 20 кинофильмов.

Онеггер с тревогой следит за стремительным ростом в Европе влияния фашизма. В мае 1939 года, будучи в Базеле, он направляет в адрес Международной конференции защиты мира письмо, в котором заявляет: «Я всем сердцем с теми, кто ведет упорную борьбу с фашизмом, кто твердо осознал опасность, которая угрожает сейчас культуре и цивилизации. Фашизм не позволяет художнику свободно творить, бороться, искать новые пути, отдаваться порывам искреннего вдохновения... Можно ли оставаться безразличными к этой угрозе? У подлинных творцов достоинство художника не может сочетаться с фашистским рабством»<sup>3</sup>.

В атмосфере тревожных размышлений, поисков больших, общезначимых тем, рождаются три оратории конца 30-х годов. Путь к ним лежал через еще одно обращение к античной теме в музыке к синтетическому спектаклю «Амфион».

В начале 30-х годов во Франции в кругах историков, литераторов и театроведов наблюдается повышенный интерес к культуре, искусству и особенно театру Средневековья. Появляются многочисленные исследования, читаются в Сорбонне специальные курсы лекций, посвященных Средним векам, посещаемые не только студентами, но и широкими кругами парижской интеллигенции. Студенты с увлечением восстанавливают в своих любительских постановках образцы средневекового театра, народные действия и мистериальные представления. В апреле 1934 года Ида Рубинштейн присут-

---

<sup>1</sup> На этот раз в группу музыкантов, оформляющих спектакль, кроме Онеггера, входят Оэрэ, Ибер, Жобер, Мийо, Ролан-Манюэль, Совеплан, Жермена Тайефер и Деланнуа.

<sup>2</sup> Подобная музыка была заказана также Иберу, Мийо, Мессияну, Оберу, Барро, Ле Флему.

<sup>3</sup> См. — Советская музыка, 1939, № 7, с. 97.

ствует в Сорбонне на студенческом спектакле народного «Действа об Адаме и Еве» типа миракля, который наводит ее на мысль воссоздать подобного рода мистериальную народную драму и показывать ее в широко доступных спектаклях, переезжая из города в город по всей Франции. Ида Рубинштейн делится своими замыслами в беглой беседе с Онеггером и Жаком Шайей<sup>1</sup> (последний был инициатором студенческих представлений в Сорбонне), одобряющими ее намерение. Иде Рубинштейн принадлежит инициатива выбора темы народного спектакля — он должен быть посвящен Жанне д'Арк, к его осуществлению она решает привлечь Поля Клоделя и Онеггера. Клодель далеко не сразу откликается на это предложение: тема кажется ему грандиозной, трудной для воплощения, так как героиня — историческое лицо, а жанр требует «чудес». Но, по-видимому, образ Орлеанской девы запал ему глубоко в душу, ибо некоторое время спустя Клодель принимает предложение Иды Рубинштейн и соглашается на сотрудничество с Онеггером, с которым вступает в творческий союз впервые. Сколько времени работал Клодель над поэмой, остается неизвестным, но 9 декабря 1934 года он сообщает в письме к Мийо, что поэма закончена. Онеггер завершает свою партитуру 30 августа 1935 года. На титульном листе ее значится: «„Жанна д'Арк на костре“, поэма Поля Клоделя, музыка А. Онеггера», без указания жанра сочинения<sup>2</sup>. Но однажды в беседе с Эллен Журдан-Моранж Онеггер уточнил: «„Жанна на костре“ — сценическое произведение, но не опера, оно — синтез всех элементов театра с текстом»<sup>3</sup>, Онеггер исходит из того, что главная героиня — Жанна и ее собеседник, св. Доминик, не поют, а говорят, но он преуменьшает значение музыкального начала в этом поразительном произведении, а между тем именно музыка и определяет его единство, при всем многообразии и разноречивости составляющих его элементов. Текст Клоделя бесспорно обладает большими художественными достоинствами. Он прост и вместе с тем образно емок, разнообразен по стилистике, точно соответствующей характеру персонажа, которому он предназначен. В нем уместно используется всерьез и в грубом гротеске школьная и церковная латынь, сам фонизм которой «играет на образ». Черты трагедии и фарса, эпоса, лирики, возвышенная молитва и детская песня необычайно рельефно используются в тексте и, разумеется, предоставляют широкое поле для

---

<sup>1</sup> Жак Шайей (р. 1910) — французский композитор и музыковед, автор многих исследований, посвященных музыке Средневековья и Ренессанса; возглавлял кафедру музыкознания в Сорбонне, с 1962 г. — возглавляет *Schola Cantorum*.

<sup>2</sup> «Жанна д'Арк на костре» впервые была поставлена лишь 12 мая 1938 г. в Базеле в концертном исполнении Камерного оркестра и хора под управлением Поля Захера при участии в главной роли Иды Рубинштейн.

<sup>3</sup> Цит. по: *Landowsky M. Honegger*, p. 110.

применения звуковой фантазии композитора. Интересно и (для того времени) необычно построение пьесы: применен прием ретроспекции в последовании сцен (прикованная к столбу, обреченная на сожжение Жанна в последние мгновения своей жизни видит в обратном порядке важнейшие этапы своей недолгой жизни). Но текст этот предназначался для музыки и, при всех достоинствах текста, без одухотворяющей музыки Онеггера представить его себе просто невозможно. Онеггер принимается за сочинение музыки во всеоружии мастерства, таланта и зрелости мысли. «Одной из самых великих радостей в моей жизни,— пишет Онеггер,— было сотрудничество с таким „либреттистом“, как Поль Клодель, если, разумеется, допустить, что такие дивные поэмы, как „Жанна д'Арк на костре“ и „Пляска мертвых“ можно назвать либретто... В отличие от многих литераторов П. Клодель всегда проявлял огромный интерес ко всему, что касалось музыки... В театре он представляет себе все, что музыка может внести, и насколько она может способствовать выявлению достоинств текста.»<sup>1</sup>

Поэма «Жанна д'Арк на костре» написана как народная мистериальная драма, в которой Клодель прославляет не столько идею патриотического подвига, сколько идею добровольного приятия мученичества ради обретения святости. Клодель пытается найти свое примиряющее и «очищающее» церковью решение вопиющего конфликта между судом церкви над национальной героиней, поднявшей народ на борьбу с иноземными захватчиками ради единения разорванной на части междоусобными войнами Франции,—судом, который приговаривает виновную девушку к сожжению как отступницу и ведьму,—и вынужденным признанием (правда, много веков спустя) Жанны подвижницей, а затем и запоздалой ее канонизацией в 1920 году как святой. Для этого Клодель и выводит на сцену святого Доминика, который является осужденной Жанне, читает с ней «книгу ее жизни» и пытается своим толкованием ее жизни примирить со ждущей ее участью и даже внушить ей желание добровольно пройти сквозь «очищающий» от грехов огонь ради достижения святости. Но замысел самого Клоделя двоятся, его восхищает не только мученица-Жанна, но и Жанна — смелая, мужественная защитница родной земли, и после прославления божественного милосердия и райских блаженств последняя фраза в поэме гласит: «Нет большей любви, чем отдать свою жизнь за тех, кого любишь...» Пожалуй, под этой сентенцией может подписаться любой моралист и не католического толка.

Главные действующие лица в оратории — Жанна и брат Доминик — не поют, а говорят; правда, в X сцене «Тримазо» Жанна поет вполголоса народную лотарингскую детскую пе-

<sup>1</sup> Honegger A. Je suis compositeur, p. 129—130.

сенку-веснянку, очень важную для понимания образа героини, но поет ее Жанна не как певица, а как драматическая актриса. В действии принимают участие многочисленные эпизодические персонажи, поющие и говорящие — короли и судьи, герольды и монахи, исторические лица, а также аллегорические фигуры — королевы, сопровождающие своих королей, — олицетворение их пороков (Глупость, Тщеславие, Скупость, Распутство) и, неизменно сопутствующая жизни каждого — Смерть. Есть еще поющие олицетворения небесных добрых сил — святая Маргарита, покровительница Лотарингии, и святая Екатерина — покровительница девушек, голоса которых направляли некогда Жанну на путь подвига, и, наконец, Дева Мария, последняя утешительница Жанны, приговоренной к казни, уговаривающая Жанну принять огонь как путь на небеса. Но есть еще одно действующее «лицо», самое важное после Жанны, — народ, «мой народ», — как неоднократно говорит Жанна, народ многоликий и противоречивый в своем отношении к ней, народ — толпа, жестокая, невежественная, легковверная, называющая Жанну еретичкой, «отступницей», «ведьмой», жаждущая ее мучений и смерти, и другой народ, тот, что воевал вместе с Жанной против захватчиков, радовался единению Франции, полный сочувствия к Жанне, народ, ради которого она пошла на подвиг, борется в суде с клеветой и в памяти которого Жанна хочет остаться «как чистое пламя, вечно горящее посреди Франции» и призывающее всех в минуту бедствий к подвигу ради спасения родной земли. Именно эта линия в драматургии Клоделя — Жанна и народ — получает в музыке Онеггера особенно богатое, разнообразное и широкое развитие, далеко выходящее за рамки, предуказанные ему текстом. Именно здесь сконцентрирован музыкальный материал, придающий историческую и жанровую достоверность оратории, яркую образность ее музыкальных картин. Своеобразная форма ретроспективности повествования, как и последовательность фаз этой «ретроспекции» воспоминаний Жанны от последних минут перед казнью через славные дни ее побед к юности и детству в деревне Домреми, мотивируются и связываются беседой Жанны с братом Домиником. Он искусно направляет ход ее воспоминаний и дает им свое словесное освещение. Его многозначительные диалоги с Жанной, часто превращающиеся в монологи героини, образуют в оратории эпизоды чисто драматического спектакля, очень искусно включаемые Онеггером в музыкальную ткань и выключаемые из нее. Роль брата Доминика отнюдь не равнозначна евангелисту в пассионах, как это может показаться. Он — прямой выразитель идей Клоделя, его толкования истории Жанны — народной героини и святой, его попытки реабилитации позорной роли церковного суда над Жанной, который, как справедливо определяет Клодель, был искусным ходом в политической игре

между английским и французским претендентами на престол Франции. Брат Доминик — это «святой» Доминик, основатель доминиканского монашеского ордена, к которому принадлежал возглавлявший трибунал епископ Кошон, фамилия которого (cochon — по-французски свинья) послужила для Клоделя несколько легковесным обоснованием превратить судей Жанны в аллегорический зверинец — Бестиарий, столь часто фигурирующий в искусстве Средневековья. При помощи этой довольно примитивной уловки Клодель уводит от прямого обвинения «святых отцов» доминиканцев.

Поэма Клоделя в сочетании с музыкой Онеггера превращается в своеобразную сценическую ораторию потому, что при всей значительности произносимого в ней чистого текста, то есть драматического диалога, музыка главенствует, а в самой музыке ведущее положение занимает хоровое начало. Функции хора и его трактовка многообразны; роль его не только действенная, но и комментирующая происходящее. Но хор неотделим от оркестра; в отдельных сценах на первое место и выдвигается оркестр.

Основная идея Клоделя — превращение народной героини через добровольное мученичество в католическую святую; вся чистота и самоотверженность Жанны предопределяют ее путь к святости. Онеггеру же дороже юная неграмотная крестьянка из Домреми, великое и доброе сердце которой толкнуло ее на опасный путь патриотического подвига, а любовь к родной земле вооружила политической мудростью и мужеством в борьбе за правое дело, за добро, за правду. Поэтому именно народные сцены и воспоминания Жанны о детстве и весне наполнены живыми мелодическими соками в музыке и обладают особой рельефностью.

Онеггер-композитор на основе поэмы Клоделя создает целостную, строящуюся на непрерывном музыкальном развитии партитуру, в которой сочетаются приемы музыкальной драматургии контрастов с последовательным использованием нескольких важных по смысловой нагрузке единых тематических образований, все перипетии развития, трансформации объединений и противопоставлений которых пронизывают партитуру до последних тактов. Оратория состоит из Пролога и 11 сцен; последняя из них — кульминационная и выполняет функции финала. Музыка развивается непрерывно; сцены сменяют друг друга наплывами. Кинематографический прием этот осуществляется сценически (при помощи света и затемнения) и музыкально, путем прорастания музыкального материала следующей сцены сквозь рассеивание предшествующего. Каждая из 11 сцен имеет свое название, говорящее аллегорически о месте действия и содержании сцены.

Все зарубежные исследователи дружно определяют «Жанну д'Арк на костре» как грандиозную музыкальную фреску, тем



самым подчеркивая картинную сторону в ней. Но картинностью далеко не исчерпывается ее содержание. Оратория выдержана в тонах повествования,—эпического, драматического, лирического в зависимости от характера сцен. Эпическое начало главенствует в Прологе и XI финальной сцене, создавая широкое обрамление жанровых и лирических сцен.

Музыкальная драматургия оратории развивается непрерывно. Структуры сцен, как и их размеры, очень различны и не нормативны. Сцены строятся как на музыкальном материале, характеризующем данную ситуацию, то есть имеющем «местное», «локальное» значение, так и на разнообразном применении тем-образов, носителей определенной идеи, неоднократно появляющихся в неизменном или трансформированном виде, органично вплетающихся в музыкальную ткань, пронизывая и насыщая ее.

В соответствии с аллегорическим строем текста Клоделя Онеггер создает многочисленные музыкальные образы-символы, обладающие вместе с тем чертами жанровой или живописной конкретности, а порой и прямой звукоизобразительности. Подавляющее большинство эпизодических персонажей имеет «личную» или «групповую» характеристику в мелодическом интонировании, ритмах, гармоническом складе, тембрах жанрового или обобщенного характера. А так как многие персонажи аллегоричны, то появление их музыкальных «обликов» получает более широкий, порой многозначный смысл. Что касается главных героев, то Доминик лишен музыкальной характеристики (напрашивается вопрос — почему?), зато Жанна получает в музыке очень разнообразное освещение в тематизме, наделенном многозначностью, что тесно связывает ее духовный мир с окружающим и, прежде всего, с народом. Большое место отводится темам-символам, темам-идеям, обладающим вместе с тем ассоциативной конкретностью. Таков, например, соловьиный наигрыш флейты,—это и голос природы, и голос надежды, и голос мечты Жанны. Или звон колоколов, темных и светлых. Темные — погребальный звон, символ неизбежной смерти; светлые — голос церкви в Домреми, голос детской веры в добро, в защиту покровительницы Маргариты. Эти звоны часто сливаются, что усложняет их смысл. Заунывный, жалобный вой собаки (Онеггер нашел ему вполне музыкальное воплощение) — символ страдания, обреченности, физической боли, пыток,—интонационно, темброво и гармонически связан с темой смерти. Детская песня-веснянка «Тримазо» имеет не только прямой, но и символический смысл. Многие темы, близкие по характеру или источнику, их породившему, интонационно родственны, но далеко не сразу раскрывают это свое родство. Так, соловьиная тема имеет общие интонации с мотивами «Тримазо», и обе они сродни интонациям темы весеннего цветения.

Примечательно, что темы, имеющие определенное смысловое значение, часто возникают впервые в чуждой им музыкальной ткани исподволь, не целиком, а в виде отдельных своих мотивов, но достаточно рельефно выделены и при повторном появлении невольно фиксируются памятью, привлекают внимание и постепенно, развиваясь, раскрывают свой смысл.

Лишь при помощи значительных натяжек можно свести музыкальное построение оратории к какой-либо определенной формальной схеме инструментального типа. Сюжетные музыкально-театральные сочинения обладают своими законами, и их симфонизм отнюдь не обязательно должен выражаться в структурах, присущих инструментальным сочинениям. Форма оратории рождается из всей музыкально-поэтической драматургии в целом, из последования и группировки событий по сценам, цементируемым сквозными темами.

Важное значение имеет эпическое обрамление, создаваемое Прологом и финальной XI сценой. Внутри этого обрамления (его можно назвать и аркой) можно сгруппировать сцены: I и II сцены — это музыкальное введение и поэтическая экспозиция мотивировки, а следовательно и характера дальнейшего действия (цепь ретроспективных воспоминаний); III, IV, V и VI — торжество враждебных Жанне сил зла; VII и VIII — этапы героических деяний Жанны, пробудившей к борьбе и объединившей народ Франции; IX и X сцены — раскрытие моральных и психологических стимулов ее подвига и осознание Жанной национально-исторического значения его. Каждая из этих групп имеет свою кульминацию: кульминация сил зла — гротескная IV сцена суда; вторая кульминация — жанровая — народный праздник единения Севера и Юга Франции (середина VIII сцены «Король отправляется в Реймс» ) и третья кульминация, подготовленная IX сценой «Меч Жанны» — «тихая», лирическая, но от этого не менее значительная — в X сцене «Тримазо», песня, которую поет, дополняя ее своим толкованием, Жанна. Последняя, завершающая всю ораторию итоговая кульминация XI сцены — «Жанна в пламени», в которой проводятся две линии: грандиозное хоровое нарастание вознесения души Жанны на небеса и «тихая», замирающая кода на словах «Нет больше любви, чем отдать свою жизнь за тех, кого любишь», сублимирующая все возвышенные, прекрасные, наиболее человеческие темы, окружающие ореолом Жанну — девушку из народа.

Пролог был сочинен Онеггером в 1945 году на текст, по его просьбе дописанный Клоделем. Пролог создает впечатляющую обобщенную, в духе народных сказаний, картину бедственного положения Франции XV века, передает атмосферу напряженного ожидания народом появления того, кто спасет Францию, и это дает представление об исторической миссии Жанны — народной героини. Музыкально-драматургически введение Пролога уравнивает эпическую сторону оратории, создавая

симметричной XI сцене устоя для арки, их объединяющей, что подтверждается также и аналогией в их структуре (в финале в расширенных масштабах будут повторяться черты построения Пролога), служит своеобразной экспозицией тематизма. Так, уже в Прологе Онеггер вводит два важных тематических образования — призыв Жанны к подвигу («Жанна, избранная богом, иди, иди, иди!»), звучащий у хора в унисон (глас народный?) и сопровождающий призыв колокольный звон в его двойственном значении и биладовой окраске. В Прологе появляется еще и текст заупокойной молитвы, получающей в дальнейшем также различное освещение: мрачной угрозы смертной казни и надежды на загробное милосердие.

В Прологе Онеггер очень разнообразно использует хор: в речитативе, интонированной декламации, суровых диатонических кантиленах, в унисонах, аккордово-хоральном складе, фугато и свободных, ритмически усложненных контрапунктах; во II сцене хоры будут использованы еще и без слов, чисто инструментально, а в III сцене — в виде интонированной, ритмически организованной декламации.

I сцена — «Голоса неба» — представляет собой инструментальную прелюдию ко II сцене. В I сцене нет текста (даже скупое примененные голоса хора звучат инструментально). Здесь появляются мотивы новых тем в разреженной, пустоватой фактуре оркестра, в чередованиях и сопоставлениях: вой собаки и инструментализированная тема мольбы сопрано solo из Пролога; голос соловья у флейты solo в непосредственной близости, а затем и наложение с мотивами без слов будущей песни «Тримазо» у солирующих сопрано и альты на педали рр мужских голосов, сливающихся с низкими струнными. Острая экспрессивность «воя» и трогательная щемящая выразительность «Тримазо» и соловьиного голоса создают атмосферу настороженной ночной тишины и одиночества для появления на сцене из мрака фигуры Жанны, прикованной к столбу смерти. наедине со своими мыслями. К ней обращаются в последних тактах сцены голоса неба (хор) и его посланник — брат Доминик: «Жанна! Жанна! Жанна!..»

II сцена — «Книга» — чисто диалогическая. Здесь на первом плане — слово, важный для Клодея диалог Жанны и Доминика, поясняющего цель своего прихода — обличение «неправедного суда» (который, однако, допущен небом!) и совместное чтение «книги жизни» Жанны, написанной на небесах, с ее толкованием Домиником.

Чтение «книги жизни» Жанны начинается с самых недавних событий — обвинений в отступничестве, колдовстве, оскорблений и требований осудить, убить, сжечь Жанну, которые раздаются в виде выкриков ожесточенной, разъяренной толпы. Так начинается III сцена — «Голоса земли», — голоса ненависти к Жанне. Они чередуются с монотонной псалмодией чтения

обвинительного акта сначала басом, затем тенором, подхватываемого голосами хора в перекличках и унисонах на разные лады повторяющие основные формулы (мотивы) обвинения.

IV сцена — «Жанна во власти зверей» — потрясающая по смелости решения, грубо пародийная сцена суда. Клодель дал сатирический словесный материал, а Онеггер его изобретательно обострил, создав смешную и страшную в своей уродливости сцену. После фанфары сцена начинается избранием судьи и присяжных. Бодро, уверенно, самодовольно рекомендует себя боров-тенор в судьи, в мелодическом распеве псевдооперного размаха, строящемся на разложившемся соль-мажорном трезвучии с заключительной фиоритурой, за которой следует его ариозо в ритме вальса, мелодия которого упорно повторяет верхние *си* и *соль*. Вся процедура суда по сравнению с предшествующей картиной подчеркнута кратка, лапидарна. Судьба Жанны предрешена. Суд завершается приговором: «Казнить через сожжение!», образующим оглушительный кан-данс, срывающийся в пустоту.

V сцена — «Жанна у позорного столба». Из пустоты всплывает эхо приговора, затихающее на педали низких струнных; внезапно, с надрывной болью возникает тема воя собаки — символическая тема физической боли пыток.

VI сцена — «Короли, или игра в карты» — представляет собой танцевальный дивертисмент, в котором передвижение участников в танце и его фигурах комментируется двумя герольдами и краткими репликами играющих в карты, вершителей судеб Франции и Жанны. Сцена делится на две части. В первой герольды — тенор и бас — рассказывают попеременно об изобретении карточной игры, ее правилах и фигурах, в ней участвующих. Они поют в духе песен трубадура на прозрачном сопровождении двух роялей, подражающих лютням. При появлении четвертого короля — смерти — в оркестре цепенеет движение и появляется у тромбонов тема смерти. Вторая часть — три этапа игры в танце. Танец двухдольный с двумя дублями, то есть его простейшими фактурными и тембровыми вариациями. Тема танца родственна ритурунели в сцене суда (суд над Жанной был тоже игрой!).

VII сцена — «Катерина и Маргарита» — начинается мрачным похоронным звоном, на который далеко не сразу наслаиваются светлые колокола (B-dur). Из низкого звона рождается голос Катерины, поющий заупокойную молитву. Светлому звону вторит Маргарита — «Spera, spira» (надейся, дыши). Эта сцена развивает тему звонов, смысл которых разъясняет Жанна Доминику. На фоне нарастающего, охватывающего весь оркестр битонального звона, вертикали которого вариантно заполняются горизонтальными линиями, варьируются и вокальные линии солисток: в De profundis акцентируется мотивное сходство с народной песней «Лаонские перезвоны», которая появится

в VIII сцене; интервальные ходы колокольного мотива Маргариты превращаются в призыв к подвигу — «Жанна, иди, иди, иди!» К ней присоединяется и Катерина: «Иди, веди короля, Жанна!» В голосах оркестра мерная четырехдольность звона прорастает маршевой.

VIII сцена отчетливо делится на три раздела, каждый из которых имеет свой главенствующий тематический материал и в то же время связан с предшествующим. Начинается сцена с подлинной народной песни «Лаонские перезвоны». Пунктированная мелодическая вариация песни у басов (а затем у струнных) сообщает ей плясовой характер. Включается новая песенная тема  $\frac{6}{8}$ , подчеркивающая двухдольность, мелодию которой приписывают Онеггеру. Она прорастает шестидольной мелодией в духе Карманьолы. Двухдольными темами Онеггер характеризует народ севера Франции, шестидольной — юга. Темы эти накладываются: у басов и теноров звучит двухдольная тема как маршевая основа, женские голоса поют шестидольную. Флейты, гобой и скрипки окружают фестонами фигурацией голоса хора. Хор сменяется диалогом между символическими персонажами дядькой Хлебодаром и теткой Бочкой, шутивным и дружественным. Но неожиданное веселье прерывается появившимся клириком, который предлагает разучить латинский гимн в честь приезжающего короля. Этот второй эпизод сменяется третьим — постепенно приближающимся маршем королевского шествия, обрастающим фигуративными украшениями, фанфарами, мощными звонами. В орнаментике можно явно различить мотивы из юбилейный, а в фанфарах диссонантную фанфару суда. Шествие достигает своего апогея и постепенно удаляется. Последними различимы затихающая лаонская песня у хора, унылые юбилейный клирика и мерный шаг марша, замедляющегося до похоронного в сочетании с глухими ударами колокола. Отрывистым шепотом доносятся слова то шутливой песни, то латинской молитвы, то вдруг прорываются проклятия Жанне. Но Жанна вся во власти воспоминаний о своем славном прошлом: «Это я объединила Север и Юг, это я привела короля в Реймс». В наступившей тишине далекий зов Маргариты и одинокий голос соловья уводят воспоминания к юности в родном доме.

IX сцена — «Меч Жанны». Доминик хочет узнать, что толкнуло Жанну на подвиг, кто вооружил ее мечом, что заставило уверовать ее в свою миссию. Погрузившись в воспоминания о самой прекрасной поре своей жизни, Жанна пытается объяснить Доминику свою детскую веру и готовность к самоотречению, разбуженную голосом души, любовь к родной Лотарингии и красоте ее цветения, неизбежность избранного ею пути, подобного неизбежности наступления весны после мертвого зимнего сна. И музыка Онеггера, порожденная словами Жанны,

говорит больше ее слов, раскрывая их сложный подтекст в прозрачных, таинственных, приглушенных звучностях. На вершине темы весеннего цветения Жанна произносит: «Та сила, что вложила мне в руки меч, зовется не ненавистью, а любовью». Детский голос вдаль поет последнюю строфу «Тримазо»; на него надвигается похоронный звон. «Руан! Руан!» — восклицает Катерина. «Руан! Ты сожжешь меня, но я все равно сильнее тебя», — произносит Жанна. Доносятся голоса ненависти, но их подавляют голоса надежды. Как в стретте, голоса наступают друг на друга, на них насаивается зов «Иди, иди» и светлый звон в сочетании с голосом Маргариты. «Есть бог, и он сильнее всего», — произносит Жанна, и еще отдаленнее звучит детский голос — «Вот и май, месяц май, как красив он, месяц май...»

X сцена — «Тримазо» — занимает всего 10 тактов. Вполголоса поет Жанна слова о подаянии: «Горсточку муки и яичко подарите мне...» и добавляет — «и слезинку пролейте над Жанной, и молитву вознесите за Жанну, и хоть раз вспомните о ней». Первые скрипки *divisi* вторят ей. «Не для еды, не для питья, а для свечи во славу девы Марии», — продолжает Жанна и тихо добавляет в истаяющей звучности струнных и воли Мартено: «Я буду этой горящей свечой...»

В музыке IX и X сцен, посвященных лирико-психологическому обоснованию патриотического подвига Жанны, наиболее полно раскрываются идейный замысел детской веснянки в общей композиции оратории и присущие ей выразительные и композиционные возможности. От «Тримазо» протягиваются нити к коде XI картины, тема которой порождена «Тримазо».

XI сцена — «Жанна в пламени» — по идее Клоделя завершает борьбу Жанны со злом на земле, но также и борьбу в ней самой между земным, телесным страхом перед муками, которые несет огонь, и приятием этих мук, как очищения, ради ореола национальной святой. Борьба эта завершается торжеством небесных сил и триумфом Жанны-мученицы, за которым следует послесловие — «Нет большей любви, чем отдать свою жизнь за тех, кого любишь».

Для Онеггера XI сцена не только идейный, но и музыкальный финал, и в музыке здесь расставляются свои акценты, отражающие концепцию композитора. Общий композиционный замысел не вступает в конфликт с текстом Клоделя, он точно следует ему, и вместе с тем композитор осуществляет музыкальное решение финала, обнимающее целое и синтезирующее все основные тематические образования предшествующих частей в соответствии с их важностью в понимании композитора.

Финал состоит из нескольких разделов аналогично Прологу, но в расширенных масштабах. После небольшого перехода восстанавливаются реминисценции музыкальной атмосферы завершающей фазы сцены суда в токкатном ритме, дроб-

ности фактуры и тематизма. Но довольно скоро хор расслаивается: часть голосов в протяжном распеве славит Жанну — чистую сердцем деву, избранницу, защитницу родины, победившую англичан. Эти новые голоса находят поддержку и в оркестре. На этом все более обостряющемся «споре» между двумя группами голосов народа строится первая фаза и первая кульминация финала.

Вторая фаза начинается с возникновения новой темы, формулируемой басами со словами молитвы Франциска Ассизского, сопровождавшей сожжение еретиков — «Слава нашему брату огню, живому, пылкому, неподкупному, всеочищающему, превращающему грехи в пепел...» На теме благословения огня строится грандиозная, широко развитая fuga хора, противосложением которой служит мелодическая линия на слова «Она просыпается... ей страшно...» и т. д. сочувствующих Жанне голосов хора. В интермедиях fugи появляются то голос Мадонны, утешающей Жанну, то реплики Жанны в страхе перед муками. Развитие приходит к мощному унисону темы fugи, славящему святую Жанну, поддержанному tutti оркестра, а над ним льется сияющее сопрано Мадонны, прославляющей великое пламя посреди земли Франции, в котором будет вечно гореть Жанна. Этой кульминацией завершается вторая фаза финала. Третью фазу венчает возглас Жанны — «Я разорвала цепи!», за которым следует медленное *decrescendo* с постепенным выключением группы оркестра (медных, низкого дерева, роялей), в воздушной, просветленной его звучности (остаются флейты, челеста и педаль низких струнных) слышится замирающий голос Жанны — «Есть любовь, и она сильнее всего... есть бог, и он сильнее всего...»

Музыка фиксирует в восприятии слушателя как главенствующее начало весь комплекс «тихих» лирических тем песенного характера, порожденных «Тримазо» и завершаемых мелодией коды. В этом убеждает их широкое развитие в IX и X сценах и кадансирующая роль в коде финала, несмотря на предшествовавшие коде два пышных полифонических построения на других темах, в которых прославляется святость Жанны; они устремляются ввысь, подобно шпилям готических соборов к двум мощным кульминациям, не завершающимся, однако, достаточно активным тонально-ладовым утверждением. Таким образом, темы призыва к подвигу ради спасения цветущего родного края и детская песня, получившие столь проникновенное и разностороннее музыкальное толкование в IX и X сценах и в многозначительной коде финала, чисто музыкально определяют и оттеняют в образе и судьбе Жанны черты народной героини.

По идейной значительности темы и художественным достоинствам ее решения «Жанна д'Арк на костре» занимает главенствующее положение не только среди ораторий Онеггера, но и всех ораторий его современников на Западе. Близкая душе

Онеггера тема подвига и самоотречения ради блага родины, к которой он обращался неоднократно в «Давиде», «Юдифи», «Николя из Флю» (1938) именно в «Жанне д'Арк на костре» нашла наиболее глубокое и разностороннее претворение, быть может, еще и в силу присущего сюжету драматизма.

Оратория «Николя из Флю» относится к иному типу; в ней преобладает повествовательность и картинность. Эта оратория предназначалась для общенационального торжества в честь 650-летия Швейцарской Конфедерации, намеченного на 1939 год, одновременно с Национальной выставкой в Цюрихе. Начавшаяся война и некоторые другие причины помешали реализации этого замысла<sup>1</sup>.

Дени де Ружмон написал для Онеггера поэтичное и ясное по языку либретто из истории борьбы Швейцарии за свободу и единение, назвав его именем главного героя — «Николя из Флю».

Онеггер и Дени де Ружмон назвали свое произведение «драматической легендой», предназначая его для сценического воплощения, но предусматривалась также и возможность концертного исполнения, и в этом случае возрастает роль чтеца, поясняющего то, что происходит в музыке. Эти внешние факторы сближают «Николя из Флю» с «Царем Давидом», хотя внутреннее построение «Николя из Флю» гораздо менее дробно, части укрупнены и развиваются более целостно. По характеру музыка «Николя из Флю» ближе к «Жанне д'Арк на костре». В ней сильно жанровое начало, фольклорные источники, народный склад авторских мелодий, музыкальный пейзаж как обрамление и фон для отдельных картин. Многочисленные номера группируются в три больших раздела, соответственно трем этапам жизни Николя, объединяющих сольные и хоровые эпизоды, связанные пояснениями чтеца. Большое место отводится хорам, как это присуще Онеггеру, очень различным по своему письму и характеру и особо ярко отмеченным народным началом. Преобладающая структура хоров силлабическая, что обеспечивает ясность словесной ткани.

Преобладает в оратории светлое начало. Общий тонус торжественного, величавого повествования, оживленного жанровыми и пасторально-идиллическими картинками, завершается радостным праздничным финалом, поющим хвалу покровителю родной земли, ее гор, лесов и стремительных потоков перекликающихся серебряных колокольных звонов. Все, что пишет Онеггер для Швейцарии или о ней, неизменно отмечено чертами мира, света и радости и насыщено колоритом ее суровой, но прекрасной, зовущей к жизни природы.

<sup>1</sup> Первое концертное исполнение «Николя из Флю» Хоровым обществом св. Цецилии под управлением дирижера Эрика Шильда состоялось лишь 26 октября 1940 г. в Солёре. Сценическое воплощение имело место впервые 31 мая 1941 г. в Невшателе под управлением дирижера Шарля Фаллера.



Общеизвестны обстоятельства, способствовавшие возникновению замысла оратории «Пляска мертвых» и его незамедлительной реализации новым единством творческих сил Онеггера и Клоделя. В мае 1938 года они присутствовали в Базеле на премьере оратории «Жанна д'Арк на костре». Клодель воспользовался своим пребыванием в Базеле, чтобы познакомиться с хранящимися там гравюрами прославленной фрески Гольбейна, именуемой «Пляской мертвых». Клодель поделился своим восторгом перед созданием Гольбейна с Полем Захером, дирижером и другом Онеггера, который подал Клоделю мысль написать на эту тему ораторию совместно с Онеггером. Несколько дней спустя текст был готов и предложен Онеггеру, принявшему его.

Зрительные впечатления послужили для Клоделя лишь отправной точкой для более широкой и, скажем прямо, несколько абстрактной религиозно-философской концепции, основанной на трех догматических изречениях: «Человек, помни, что ты прах. Человек, помни, что ты — дух. Человек, помни, что ты камень (на котором я построю церковь свою).»

Для развития этих положений Клодель привлекает обширные цитаты из библии в своем переводе, из которых он создает особую «религиозную драму».

Для исполнения этой оратории привлекаются чтец, хор и солисты (баритон и два сопрано), а также оркестр, который призван в звуках создавать апокалиптические картины, рисуемые текстом и ремарками Клоделя.

Горел ли Онеггер такой же религиозной восторженностью, что и Клодель? Думается, отнюдь не в той мере и в ином аспекте ее восприятия. Если судить по созданной им музыке, то в тексте Клоделя Онеггера взволновали прежде всего констатация разрушительной, уничтожающей все живое силы смерти, страшные картины опустошенности голой земли, усыпанной иссохшими, почерневшими костями, которые по зову свыше складываются в скелеты, облаченные в свои земные одеяния, выстраиваются длинной вереницей и, покорные велению смерти, начинают свою пляску-шествие. Нашли свое выражение в музыке и присущие живому существу чувства страдания и ужаса, сочувствия и любви, мольбы о спасении, горести перед угрозой вечной разлуки или обреченности на вечное тление и, наконец, робкие надежды на милосердие. И меньше всего в музыке ощутимо воссоздание идеи космического величия храма из «окаменевших» душ праведно верующих, как высшей цели духовного инобытия. Благодаря разнообразному использованию реминисценций народных песен и канонических хоральных песнопений музыка воспринимается легко, полифоническое письмо прозрачно, ладо-тональное начало главенствует. Как ни велико значение музыкального начала в разных его видах — solo, хора, оркестра, ведущая роль остается за чтецом и сло-

вом, поэтому действительно главенствующим в этой оратории следует считать принцип литургической драмы, тем более, что и композитор признавал здесь приоритет поэта, проставив на заглавном листе после названия определение «ромете».

Франция у порога «странной войны», которая приведет к гитлеровской оккупации. В трагической обреченности и триумфе разрушительных сил смерти «Пляски мертвых» слышатся и отклики на недавнюю трагедию испанской Республики и предчувствие тех гекатомб, которые рассеют по Европе торжествующие полчища германского фашизма.

В годы войны Онеггер как подданный Швейцарии мог бы покинуть истерзанную оккупацией Францию. Однако он остается в Париже, лишь периодически выезжая в Швейцарию, чтобы оказать помощь друзьям и содействовать сохранению живого пульса французского музыкального искусства. Он систематически пишет статьи в журнале «Cotoedia», освещая музыкальную жизнь и пытаясь отстаивать те произведения французского искусства, в которых проявляется национальный дух. Он дирижирует своими произведениями и сочинениями своих товарищей, спасает от ограбления квартиры, рукописи оказавшихся в эмиграции друзей. Некоторое время он сам подвергается гонениям, и его сочинения вычеркиваются из программ по причине того, что фашистские власти усомнились в чистоте его «арийства», которое ему пришлось доказывать документально. Теперь пережитое и продуманное находит свое выражение не в музыке со словом, но в монументальных формах симфонии. Так рождается цикл его знаменитых симфоний, получивших справедливое определение как «симфонии войны и мира» (Ярустовский).

Четыре симфонии охватывают десятилетие 40-х годов (Вторая — 1940—1941; Третья — 1945—1946; Четвертая — 1946; Пятая — 1950) — время тяжелых испытаний войны и оккупации и трудных первых послевоенных лет. Каждая из симфоний — особый, насыщенный глубоким содержанием мир идей и чувств, отражающий этапы духовной жизни не только Онеггера, но и многих его современников, пытавшихся осмыслить жестокие уроки второй мировой войны.

Пожалуй, именно симфонии Онеггера, и в первую очередь Вторая и Третья, первыми нашли многообразное толкование в советском музыкознании и стали объектами углубленного изучения в статьях, очерках и книгах, посвященных творчеству Онеггера<sup>1</sup>.

Своей Второй, затем Третьей и Пятой симфониями Онеггер открывает новую страницу в развитии французского симфонизма, создавая симфонии философского и трагического содер-

<sup>1</sup> Ярустовский Б. Симфонии о войне и мире. М., 1966; Павчинский С. Симфоническое творчество Онеггера. М., 1972; Сысоева Е. Симфонии Онеггера. М., 1975.

жания. «Симфония — это экстракт жизненной драмы, — говорит Онеггер в предисловии к своей Второй симфонии. — Я не ищу ни программы, ни литературно-философской подоплеки, — говорит он далее. — Если мое произведение волнует, то это естественно, ибо я выражаю в музыке, порой даже бессознательно, свои сокровенные мысли.» А сокровенные мысли потрясенного войной и фашизмом сознания Онеггера могли быть окрашены лишь в трагические тона. Это трагическое начало в восприятии мира и судьбы личности в нем, достаточно ярко выявленное в Третьей Литургической симфонии, с наибольшей полнотой раскрывается в Пятой симфонии «*Di tre re*», в которой, по словам Журдан-Моранж, «не остается места надежде». Роль пасторального интермедцо между ними играет четвертая симфония «Базельские улады» — этот светлый гимн природе и народной музыке Швейцарии.

Десять лет напряженного творческого труда и высоких достижений в произведениях других жанров отделяют Вторую симфонию от Первой, созданной еще в 1930 году, но выработанная композитором архитектоника симфонического цикла не забыта Онеггером. Во всех своих симфониях он сохраняет трехчастное их построение и широко применяет в них приемы и формы письма как классической, так и линейной полифонии. Во всех симфониях главенствуют принципы сонатной диалектики, которая выявляет идейный замысел и определяет закономерности общего построения симфонического цикла. Однако Онеггер находит каждый раз новые формы воплощения этой диалектики. При этом существенную роль в формообразовании играют тематические связи между частями и реминисценции сквозного тематизма, несущего определенную смысловую нагрузку. Построение первых частей его симфоний свидетельствует о редкой свободе в трактовке сонатной формы, порой приобретающей черты смешанной формы, но неизменно сохраняющей основные принципы сонатности: рельефность и контрастность тематизма и насыщенность разработочными эпизодами, которые часто сдвигаются в репризу, что динамизирует и придает ей новый драматургический смысл. Онеггер считал классически точные репризы устаревшими, создающими впечатление длиннот. Во всех симфониях финал является итогом, идейным выводом всего цикла и поэтому приобретает особую весомость в нем.

Вторая симфония для струнного оркестра с трубой *ad libitum* создавалась Онеггером в первые годы гитлеровской оккупации Франции и была завершена в 1941 году. Она предназначалась для давнего друга дирижера Поля Захера в ознаменование 10-летия созданного Захером в Базеле Камерного оркестра, где и была им впервые исполнена 23 января 1942 года. В Париже Вторая симфония была впервые исполнена Шарлем Мюншем в июне 1942 года в концерте в честь 50-летия

Онеггера и была воспринята музыкальными кругами как выдающееся событие. Все поняли значительность и актуальность идейного замысла композитора: Вторая симфония Онеггера получила название Симфонии Сопротивления. «Вот это и есть гениальность», — сказал о ней присутствовавший на концерте Ги Ропартц, выдающийся дирижер и композитор старшего поколения. Во Второй симфонии (d-moll) драматургия первой части строится не на контрасте сфер главной и побочной партий, а на противопоставлении подавленного, полного скрытой скорби и тревоги мотива вступления, — породившем отчаянное сопротивление заключительной партии, — агрессивности главной партии Allegro. Правда, их взаимодействие в первой части остается неопределенным. В связи с неоднократным появлением вступления на протяжении Allegro построение первой части может рассматриваться двояко: и как своеобразное сонатное allegro, в которое внедряется вступление, и как асимметричное рондо, в котором роль рефрена играет вступление. Французские исследователи отдают предпочтение второй версии определения структуры этой части симфонии.

Вторая часть — *Adagio mesto* — представляет собой лирико-философский центр симфонии, в котором сосредоточенное размышление перерастает в открытое захватывающее горестное чувство. Форма *Adagio* — симметрично трехчастная — обладает чертами пассакалли, наиболее точно соблюдаемыми в крайних разделах.

Третья часть — *Vivace non troppo*. Финал сразу включает нас в бурное неудержимое движение, четкая метрика и ритмическая поступь которого имеют сходство с танцевальностью, но вне точного жанрового прообраза. Воссоздается скорее стихия организованного динамизма массовой пляски, но не конкретный ее характер. Музыка финала насыщена терпкими, жесткими звучаниями политональных наслоений, шероховатых секунд и септим, перечений встречных и противоположных движений, гроздей диссонантных созвучий, которые лишь оттеняют лапидарность и рельефность тематизма. Последнюю кульминацию финала увенчивает новая тема хорального склада. В сияющем *D-dur* ее провозглашает голос трубы, удваиваемой скрипками. Это подлинный гимн победы, верить в которую призывает Онеггер. Гимн звучит в ореоле искусных контрапунктов, мотивных переключек, фигуративных узоров, объединяющих мотивы всех предшествующих тем. Кода завершается последним прорывом вырвавшихся на свободу сил, бурным натиском топчущих во всех регистрах кадансовых аккордов, низвергающихся в осложненное терпкими секундами тоническое трезвучие.

При всей суровости общего тонуса Второй симфонии мужественный оптимизм ее общей концепции бесспорен. Она достойно воплощает ту волю к преодолению самых жестоких ис-

пытаний во имя высших целей — борьбы и победы над врагами-захватчиками, которой жили все честные французы. Созданием Второй симфонии Онеггер выполнил свой гражданский долг перед второй родиной, которую он не оставил в годину бедствий.

Наступивший мир не оправдал возлагавшихся на него надежд. Атмосферу холодной войны, жестоких коллизий послевоенных лет остро ощущал Онеггер. Уже в «атмосфере мира» создает он в 1946 году свою третью симфонию, на которой лежит отпечаток глубокого духовного кризиса, переживаемого композитором. Третья симфония, пожалуй, самая монументальная и взрывчато-конфликтная из всех симфоний Онеггера. В ней нашло наиболее полное выражение миропонимание композитора. Онеггер неоднократно высказывал в письменной и устной форме свои пояснения к этой симфонии.

«Я назвал мою Третью симфонию „Литургической“, хотя в ней нет никакой темы из грегорианских песнопений. Я заимствовал из Литургии только тексты, которые могли служить пояснением моих замыслов. Первая часть называется *Dies irae* — День гнева. Это взрыв сил ненависти, которые все уничтожают и не оставляют ничего кроме развалин и разрушений. Вторая — *De profundis* (Из бездны взываю) — это мольба, обращенная к высшей силе, которой воздеваешь руки, которой хочешь отдать все, что только сохранилось чистого и благородного в глубине души. Третья часть *Dona nobis pacem* (Даруй нам мир) описывает неумолимое нарастание поработченности человека, полную утрату им свободы, что и заставляет его кричать от отчаяния. Моя симфония завершается утопическим представлением того, чем могли бы быть жизнь в братстве и любви.»<sup>1</sup>

Монументальная, емкая по содержанию симфония отмечена редкой сконцентрированностью мысли, сжатостью формы, внутренней цельностью при многообразии тематизма, отличающегося почти плакатной рельефностью и контрастностью, чему немало способствует специфика его оркестровки. Онеггер с поразительной образной точностью применяет смешение тембров и их дифференциацию, массивные *tutti* и противопоставления групп, красочность и аскетическую графичность в использовании тембров, короче, скупые, но безошибочно отобранные приемы и средства так называемой драматургии тембров, в которых можно найти сходство с Чайковским, Малером и Шостаковичем. Заметим, что именно в Литургической симфонии (а затем в Четвертой и Пятой) можно не раз заметить сходные с Малером черты не только в оркестровке, но и в образной природе тематизма, приемах развития, фактуре. Оркестр Литургической симфонии тройной, с добавлением фортепиано и

<sup>1</sup> Пояснительный текст к грампластинке.

там-тама, но без арф, столь часто встречающихся в партитурах французских композиторов.

Отталкиваясь от классической структуры симфонического цикла, Онеггер дает ему в Третьей симфонии новое прочтение. Первая часть, *Dies irae*, захватывает непрерывным движением звукового потока, в водовороте которого появляется первая тема главной партии, олицетворяющая мощь злых сил. Тема состоит из нескольких резко очерченных, энергично ритмизованных мотивов, каждый из которых, по меткому выражению Б. М. Ярустовского, «врезается в слух». Экспонирование темы строится на динамичном ее развитии и в вихре хроматических гамм и оstinатного тогота проносится, как ураган. В наступившем затишье возникает побочная партия, отмеченная сдержанным лиризмом, мелодическую линию которой формулируют скрипки. Краткая разработка строится на перекличках и постепенном включении разорванных ритмических оборотов и мотивов главной партии и кантиленных фраз побочной, постепенно разрастающихся в целые антагонистические пласты. Кульминация разработки совпадает с началом репризы главной партии, напряжение в которой неуклонно нарастает. Онеггер находит здесь новый тип синтетической репризы, в которой музыкальная ткань насыщается многослойным полифоническим движением путем не последовательного, а одновременного проведения разных мотивов главной партии в увеличении, уменьшении, обращении и новой компановке сцепления этих мотивов. Ритмическая активность этих мотивов, напряженность интонационных шагов в них, тембровая перекраска питают нарастающее напряжение. Среди мутаций мотивов главной партии лишь на миг появляется укороченная мелодическая линия побочной у виолончели, удвоенной валторной. Ее лирический голос тонет в полных агрессивной энергии «движениях и противодвижениях» мотивов главной, насыщающих звуковой поток четырьмя и даже пятью строго организованными пластами, упорядоченная «разноречивость» которых легко различима и вместе с тем едина в своей целеустремленности. Разросшаяся заключительная в коде превращается в мощный «девятый вал» дробного фонового движения, охватывающего все голоса, сквозь толщу которых проступает новая тема — печальный напев тромбонов и тубы, «подсвеченных» флейтой, гобоем и английским рожком; он повторяется несколько раз на фоне затихающего волнения струнных и рокота литавр. Этот напев — предвосхищение будущей важной темы; он представляет собой звено, из которого возникает мелодия голоса надежды — голоса соловья; он прозвучит в конце второй части, а затем в просветленной коде финала.

Неистовства разыгравшихся злых сил сменяет печальная сосредоточенность *De profundis* второй части. Понистине «из глубины бездны», раздавленный скорбью вызывает человек о по-

мощи, о луче надежды, которая поможет жить. *Adagio* развивается неторопливо в излюбленной Онеггером трехчастной, непрерывно льющейся песенной форме с синтезирующей репризой. Онеггер хотел добиться непрерывного мелодического развития в *De profundis* и достигает этого. Печальное повествование насыщается все новыми нюансами и градациями эмоций. В зеркальной репризе постепенно слабеют, изживают себя мелодические речитативы темы, возвращаясь к первоначальным объемам. В коде симметрично вступлению редет музыкальная ткань, застывают в педалях сжимающиеся мелодические зерна... Только одинокая солирующая флейта изливает свою тоску в соловьиной песне на фоне затухающего хорала засурдиненной меди.

Третья часть — *Dona nobis*. Финал симфонии возвращает нас к устрашающим образам первой части. Это рондо, в котором рефреном является неторопливо приближающийся зловещий марш роботов. В тематизме рефрена присутствуют мотивы главной партии первой части и вихри ее вступления. Его непреодолимой бездушной силе, сметающей все на своем пути, противостоят взволнованная «человеческая» тема первой и второй интермедий, формулируемая преимущественно струнными. Этапы этой неравной, но отчаянной борьбы и составляют звенья рондо, в которых чередуются, а затем сопрягаются темы. В коде — *Adagio* — засурдиненные струнные воспевают мираж идеально-прекрасного. Далекая тень марша роботов у флейт и труб нужна, чтобы оттенить красоту идеала. К песне-гимну присоединяется соловьиный голос. Лирическую взволнованность, утепляющую светлый завораживающий хорал, и, быть может, хрупкость, иррациональность мечты передает каденция *solo* скрипки в «невесомой» звучности флажолетов, отвечающая соловьиной песне. Мелодия скрипки, как и песнь соловья, почти «дословно» повторяет темы любви и мечты Жанны д'Арк.

Четвертая симфония (1946), как уже говорилось выше, была своего рода пасторально-лирическим интермеццо<sup>1</sup>. Название ее — «Базельские улады» (*Deliciae Basilienses*) уточняет программу: умиротворенное созерцание идиллических картин жизни и природы Швейцарии. В музыке симфонии поют голоса природы, пастушеские наигрыши и рожденные швейцарским фольклором темы, но, по сравнению с полнокровной, ликующей «Песней радости» или безоблачной «Летней пасторалью», музыка Четвертой симфонии звучит несколько приглушенно, она словно окутана дымкой отдаленности. В медленном Вступлении *Lento e misterioso* — из тишины возникают отдельные мотивы,

---

<sup>1</sup> Симфония предназначалась для Базельского камерного оркестра в честь его 20-летия и посвящена основателю оркестра дирижеру Полю Захеру. Впервые симфония была исполнена юбилярами 21 января 1947 г. в Базеле.

порождающие в неторопливом Allegro вереницу постепенно оживляющихся, светлых, акварельно прозрачных образов, задумчивых и шуточных, мечтательных и задорных, распевных и танцевальных. Их дополняют, сплетаясь с ними в искусных контрапунктах, сочные народные темы. Во второй части — Larghetto в форме пассакальи — в прихотливых вариациях Онеггер последовательно наслаивает на суровую, угловатую, размеренно шагающую в басу тему *ostinato* несколько разнообразных мелодических линий и среди них мелодию народной песни «В Базеле на Рейне моем» (*Z'Basel an mim Rhy*), выделенную тембром солирующей валторны. В пронизанном фанфарами и плясовыми наигрышами финале, после неожиданно задумчивого среднего эпизода, приближающееся праздничное шествие увенчивается в коде пронзительным звучанием у флейт старинной народной песни XIII века «Базельская заря» (*Basler Morgenstreich*), которой по традиции начинался день карнавала. Тема песни образует пятый мелодический слой в полифонической ткани финала. Музыка народного веселья, озарив нас своей простодушной жизнерадостностью, внезапно тускнеет, расслаивается и медленно угасает, как рассеившийся сон или далекое воспоминание. Примечательно, что несмотря на полифоническое письмо и конструктивную сложность отдельных частей (так, в финале органично сочетаются черты рондо, пассакальи и фуги) течение музыки симфонии кажется прозрачным и обманчиво простым благодаря тональной ясности, преобладающей диатоники, звуковому равновесию между голосами и рельефности всех мелодических линий, оттеняемых солирующими тембрами.

Последним светлым, улыбчивым сочинением Онеггера был Камерный концерт для флейты, английского рожка и струнного оркестра (1948). В дальнейших сочинениях все явственнее проступают овладевавшие композитором сумеречные настроения, порожденные не только прогрессировавшей болезнью сердца (с ней композитор мужественно боролся до конца, не переставая сочинять), но всей общественной атмосферой, царившей во Франции и вне ее в годы холодной войны. С наибольшей силой подавленность и тревога композитора нашли свое выражение в Пятой, последней симфонии Онеггера (1950)<sup>1</sup>. Ее подзаголовок «*Di tre ge*» композитор объясняет тем, что каждая из трех ее частей неизменно кончается отрывистым как тяжелый удар *pe* в низком регистре. Концепция симфонии глубоко трагична. В ней нет просветленных образов, которые бы противостояли силам зла, как во Второй симфонии, и олицетво-

---

<sup>1</sup> Симфония посвящена памяти Наталии Кусевицкой и впервые была исполнена в Бостоне 9 марта 1951 года оркестром Бостонской филармонии под управлением Ш. Мюшса. Тот же Ш. Мюшс исполнил ее впервые в Европе 7 мая 1951 года в Париже.



ряли свет надежды на добро, пусть даже светящей издалека, как в коде финала Третьей симфонии. В Пятой, несмотря на неистовую борьбу в финале, побеждает мрак, непреодолимая сила, беспощадно уничтожающая волю к жизни. Тонус трагической обреченности фиксируется уже с первых тактов симфонии и определяет необычность ее построения: цикл начинается медленной частью Grave, за ней следует Allegretto, в котором образы гротескно-фантастического скерцо чередуются с эпизодами скорбного Adagio и завершаются финалом Allegro marcato — последней отчаянной схваткой противоборствующих сил.

Первая часть — Grave — начинается как Реквием, скорбным хоралом, состоящим из цепи нисходящих аккордовых вертикалей, неуклонно спускающихся в мрачные глубины басов. Ладовая осложненность, переченье в средних голосах наделяют аккордовые вертикали хора болезненно острыми диссонансами. Трижды звучит на протяжении первой части хорал; его реминисценции возникают во второй части и в финале. Мелодические линии голосов его аккордов порождают многие темы последующих частей. Таким образом хорал не только эмоционально, но и конструктивно — источник всех дальнейших тем и «событий».

Необычно в своей многозначности построение второй части. Гротескное скерцо Allegretto в стаккато своих причудливых, изломанных движений кажется зловещей пляской теней, подобно скерцо поздних симфоний Малера. Скерцо — главный эпизод-тезис этой части, состоящей из многих тематических образований. Оно уступает место скорбному Adagio, декламационная тема которого, насыщенная стонами и вздохами, пронизана ритмикой траурного марша. Adagio воспринимается вначале как самостоятельный раздел формы, — драматический контраст к гротескному скерцо, а на деле представляет собой расширенную зону побочной партии. Возвращающееся Allegretto разрастается в напряженную разработку многочисленных мотивов скерцо, кульминацией которой является fuga, основанная на обращении основного мотива скерцо. Adagio, возвращающееся после fugи, ослаблено и сокращено; оно «снимается» прорастанием подавляющих его мотивов скерцо, усложненную репризу которого завершает распыление и исчезновение дьявольской игры призраков. Таким образом во второй части сочетаются черты медленной и быстрой частей симфонического цикла, а структурно — принципа рондальности и сонатности.

В финале царят злые силы. Он начинается стремительным движением в дробном и стучащем ритме, сквозь которое прорываются «кричащие» малые секунды. Из этого движения формируется марш «неслыханный по мощи и звериной жестокости». Как в Литургической симфонии, здесь господствует маршевость. Лишь вторая побочная партия олицетворяет человеческое начало. С мужеством отчаяния звучит в ней героическая

тема, также в маршевом ритме. Эта тема отодвигается и поглощается разгулом злых сил в разработке, переходящей в репризное утверждение основной темы. Кульминация борьбы перенесена в конец репризы, где героическую тему поглощают силы зла. Но кода строится не на ликовании злых сил, а на внезапном переломе, рассеивании и исчезновении разрозненных мотивов всех тем. Остается лишь инерция начального пульсирующего движения, которое постепенно тормозится и уходит во тьму небытия с последними слабеющими ударами *ре у ли-тавр*.

Симфонии Онеггера занимают в его творчестве не менее значительное место, чем самые выдающиеся произведения в других жанрах. Но ими не исчерпывается творческая деятельность композитора этих лет. Как и в предшествующие годы, одновременно с симфониями он создает музыку к балетам, драматическим спектаклям, радиопостановкам и кинофильмам, Сонату для скрипки (1940), Камерный концерт для флейты, английского рожка и струнного квартета (1948), фортепианные миниатюры и вокальные произведения. В 50-х годах композитор успевает создать Старинную сюиту (1950), Монопартиту для симфонического оркестра (1951) и Рождественскую кантату (1953), которую по справедливости следует причислить к его выдающимся вокально-симфоническим произведениям, а также музыку к пьесам «С любовью не шутят» А. де Мюссе (1951) и «Царь Эдип» Софокла в переводе Тьери Молнье (1952). Наконец, в 1951 году появляется его книга «Я — композитор» (беседы с Б. Гавоти), насыщенная интереснейшими для понимания духовного мира Онеггера, глубоко продуманными высказываниями композитора о музыке и музыкантах прошлого и современности, о дальнейших путях ее развития, о себе и своих сочинениях, об искусстве, писателях и поэтах, встретившихся ему на жизненном пути, о мире, в котором он живет.

Уже начиная с предвоенных лет, взгляд Онеггера на мир окрашивается во все более мрачные тона. Война и послевоенные годы усугубляют его пессимистические воззрения на то будущее, которое ждет искусство, цивилизацию и все человечество. В последние годы жизни, не только под влиянием болезни, но и наблюдаемых им политических событий во Франции и вне ее, мысли его особенно безрадостны. Онеггер не видит будущего для искусства и особенно для музыки, превратившейся в пустое развлекательство и грубые шумовые эффекты; его страшит одичание вкусов господствующих кругов общества, которые, по его мнению, определяют пути искусства, его страшит надвигающаяся катастрофа новой, грозящей человечеству войны, и он не видит, как ее можно избежать. Эти печальные мысли пронизывают его беседы с Б. Гавоти — другом и внимательным собеседником, который, правда, видит в мрач-

ных воззрениях Онеггера лишь временный упадок духа, вызванный болезнью. Личная трагедия Онеггера — мыслителя и художника-гуманиста заключается в том, что он так и не увидел выхода за пределы окружающего его капиталистического мира, катящегося к катастрофе.

## ФРАНСИС ПУЛЕНК (7.1 1899 — 30.1 1963)

Имя Пуленка и его ранние сочинения были известны в нашей стране довольно давно. Еще в конце 20-х годов его беспечные и задорные миниатюрные сонаты для духовых и незатейливые, но остроумные, свежие по музыкальному языку фортепианные пьесы часто звучали на наших концертных эстрадах. Среди группы «Шести» он считался самым юным (хотя его ровесником был Орик), всеобщим любимцем, многообещающим, но еще не раскрывшимся дарованием. «Франсис Пуленк это сама музыка, — писал о нем в 1924 году Мийо, — я не знаю другой музыки, которая действовала бы столь непосредственно, была бы столь же просто выражена и достигала бы цели с такой же безошибочностью. В камерной музыке он возродил форму короткой сонаты, как ее понимал Скарлатти, составляющие части которой предельно сжаты». В 30—50-е годы Пуленк как-то выпал из поля зрения советской музыкальной общественности, и лишь в 60-х годах покорила всех своим «Человеческим голосом» (1958). Узнали мы и о его патристической кантате «Лик человеческого» (1943). Стали известными у нас также и некоторые его крупные инструментальные сочинения — Симфониетта, фортепианный и клавесинный концерты, сюита из балета «Подружки». Однако такие его сочинения, удельный вес которых в творчестве Пуленка особенно велик, как вокальная лирика и музыка на религиозные темы, располагающиеся на самых крайних точках противоположных полюсов его творчества, все еще известны у нас мало<sup>1</sup>. А между тем, знакомство с ними абсолютно необходимо для полноценного суждения о творческой личности Пуленка и его месте в истории французской музыки XX века.

Франсис Пуленк родился в Париже в обеспеченной семье процветающего промышленника. Отец был уроженцем Авейрона (департамент Франции, расположенный в южной части Центрального горного массива), происходил из крестьянской семьи, патриархальные суровые нравы, крепкие устои и глубокая религиозность которой определяли также и духовный склад отца

---

<sup>1</sup> Изучение жизни и творчества Пуленка положила начало И. Медведова своей монографией, опубликованной в 1969 г.

Пуленка, гордившегося своей неслабеющей связью с глубинной исконно французской провинцией. Это не мешало Эмилю Пуленку быть энергичным предприимчивым дельцом, в меру осведомленным в вопросах искусства и даже — любителем музыки, хотя и с довольно эклектичными и консервативными вкусами. Он не играл ни на одном инструменте, но исправно посещал концерты и генеральные репетиции и в равной степени восхищался Бетховеном и Берлиозом, Франком и Массне, не без предубеждения относился к Дебюсси и Равелю и категорически отвергал Стравинского и «ему подобных».

При всей сыновней почтительности и привязанности к отцу, в детстве и юности Франсису была ближе мать, одаренная музыкантша, наградившая сына своим талантом. Урожденная Руайе, она принадлежала к исконно парижской семье давно разбогатевших на изготовлении предметов роскоши ремесленников (мастеров оформления интерьеров, мебели, художественной утвари, бронзы). Эта семья, на протяжении нескольких поколений принадлежавшая к культурным парижским кругам, была привержена искусству и питала уважение к нему. В семье Руайе отнюдь не считалась предосудительной артистическая профессия, увлечение искусством — поэзией, театром, музыкой — возводилось в культ.

Франсис рано проявил музыкальные способности, и мать правильно оценила их значительность. С пяти лет с ним занимается мать; с восьми лет его поручают опытному педагогу мадемуазель Буте де Монвель, племяннице Сезара Франка. «С раннего детства моей страстью была игра на рояле», — говорит Пуленк. Его музыкальные способности развиваются успешно, занятия музыкой ведутся в домашних условиях в свободное от уроков в лицее время.

Франсис проводил долгие часы за роялем. Мать прощала ему посредственные отметки в лицее, где его интересовали только французская литература и история, молчаливо поддерживала в сыне нараставшее увлечение музыкой. Франсис рано начинает систематически посещать концерты. Восьми лет он переживает очаровавшее его знакомство с музыкой Дебюсси, за которым следует увлечение Равелем. Тринадцати лет он впервые слышит «Жар-Птицу» и «Петрушку», покорен ими и до конца жизни остается поклонником Стравинского; в 1914 году он ослеплен и потрясен «Весной священной» под управлением Пьера Монте. В 1915 году Франсис принимает решение серьезно заняться музыкой; мать выражает ему одобрение тем, что при участии подруги, г-жи Сенкевич, близкой знакомой Рикардо Виньеса, просит последнего давать Франсису частные уроки. Занятия с Виньесом и его покровительство решают дальнейшую судьбу Франсиса. После окончания лицея он мечтает только о карьере музыканта. Внезапная смерть отца в 1917 году устраняет последнее препятствие на этом пути.

После прохождения военной службы Пуленк считает, что ему уже поздно поступать в Консерваторию и по совету Р. Виньеса на протяжении двух лет занимается полифонией и композицией с Ш. Кёкленом.

Воздействие матери на Франсиса не ограничилось только областью музыки. Ее вкусы, склонности, воззрения оказали решающее влияние на сына в годы формирования его сознания. Так, Пуленк сам считает, что его равнодушие к религии в первую половину его жизни (до середины 30-х годов) объясняется полной индифферентностью, которую проявляла мать в религиозных вопросах, несмотря на активную приверженность отца к католической церкви. Благодарность матери за то, что она способствовала его самоопределению как музыканта, он сохранил на всю жизнь. Это проявилось в его посвящении оперы «Диалоги кармелиток», где мать упомянута первой.

Именно в 20-е годы окончательно складывается артистическая натура Франсиса. Он всецело погружается в сферу искусства, живет интересами искусства, сквозь искусство воспринимает весь окружающий мир. В его представлении все искусства связаны между собой. Франсис с детства любит поэзию, живопись, театр. В его музыкальном мышлении преобладает чувственное, образное начало. Примечательно, что и в письмах, и в беседах с К. Ростаном и С. Одемом Пуленк, воскрешая далекие воспоминания детства, отмечает, что сильные музыкальные впечатления всегда ассоциируются у него со зрительными. Так, «Зимний путь» Шуберта, которым он увлекался, навсегда связан у него с зимним пейзажем в Фонтенебло, открывавшимся ему из окна его комнаты, когда он впервые познакомился с циклом. Вспоминая о создании Концерта для двух фортепиано, он связывает его музыку с картинами природы и жанровыми сценками в дачной местности недалеко от Парижа. Делясь замыслами о «Песнопениях страстной недели», он сравнивает характер этой своей религиозной музыки то с полотнами Мантеньи, то с Сурбараном, а оркестровку хочет сделать «в духе Гольбейна».

Но в годы юности его интересует не столько старинное, сколько современное искусство. Застенчивый и неуверенный в себе, он преодолевает робость, чтобы войти в круги артистической молодежи, пылливо вникая во все ее искания. Так состоялось его знакомство с Мийо и увенчалась успехом робкая попытка приблизиться к божеству — Стравинскому, обратившему внимание на юного музыканта. Пуленку охотно помогает в этом Виньес, которого он называет своим духовным отцом и впоследствии будет неустанно выражать ему свою благодарность в письмах, воспоминаниях, «Беседах»<sup>1</sup>. Виньес сделал из юного любителя великолепного профессионала-пианиста. «Ве-

<sup>1</sup> Poulenc Fr. Entretiens avec Claude Rostand. Paris, 1954.

ликий Виньес» — называет его Пуленк. Несравненный исполнитель фортепианной музыки Шабрие, Дебюсси, Равеля, Альбениса, де Фальи, Рикардо Виньес охотно будет исполнять первые сочинения Пуленка и его друзей, способствуя успеху их публичных дебютов. Виньес знакомит Франсиса с его ровесником Ориком, способствуя их дружбе. В доме Виньеса Франсис встречает Сати, который на некоторое время становится властителем дум не только Пуленка, но и целой группы молодежи. Благодаря Виньесу о Пуленке узнает прославленная камерная певица Жанна Батори — еще одна неутомимая покровительница молодых. Круг новых друзей и знакомств Пуленка все ширится, его пополняют художники, поэты, писатели, певцы, драматурги, а также светские любители музыки — меценаты. Среди них Франсис сначала только милый, приветливый юнец, всегда готовый сесть за рояль и покоряющий всех своим талантом пианист. Но уже в середине 20-х годов в нем увидят многообещающего по дарованию композитора, которым искренне заинтересовываются представители старшего поколения.

Пуленка не портит нарастающий успех, он остается простым в обращении, веселым, общительным, отзывчивым, верным в дружбе и трогательно заботящимся о друзьях. Среди этих друзей особое место занимает старшая по возрасту подруга юности, Раймонда Линосье, талантливый, добившийся признания юрист и археолог.

В статье, посвященной воспоминаниям об Адрианне Монье, владелице книжной лавки, Пуленк с благодарностью вспоминает также и подругу юности: «Это Раймонда Линосье в 1916 году заставила меня впервые перешагнуть порог знаменитой книжной лавки. Раймонда Линосье — „черная фиалка“, как ее столь справедливо окрестил в посвященном ей взволнованном стихотворении Фарг, — была духовным наставником моего отрочества»<sup>1</sup>.

В одном из первых концертов, организованных Жанной Батори 11 декабря 1917 года, исполняется «Негритянская рапсодия» Пуленка для струнного квартета, флейты, кларнета и баритона, имевшая шумный успех. «Негритянская рапсодия» представляет собой сюиту псевдо-экзотического характера, основанную на литературной мистификации. Идея ее создания возникла у Пуленка в связи со случайно приобретенным сборником стихов под названием «Поэмы Макоко-Кенгуру». Автор их — мнимый негр из Либерии, пишущий по-французски, включил в свой сборник также несколько стихотворений на псевдонегритянском языке, представляющем набор бессмысленных, но звучных слогов. Пуленк — любитель веселых «розыгрышей» — решил «перевести» эту мистификацию на язык музыки, создав псевдонегритянскую сюиту. В ней пять частей,

<sup>1</sup>Roy J. Fr. Poulenc. Paris, 1964, p. 25—26.

контрастных по характеру, связанных вариантно трансформирующимися темами, сменяющих друг друга без перерыва: Прелюдия — Рондо — «Гонолулу» — Пастораль — Финал. В центре формы «Гонолулу», в которой баритон поет стихотворение на «негритянском» языке из сборника Макоко-Кенгуру. В быстром, плясовом финале напев баритона сочетается с ориентальной темой Прелюдии. Пуленк изобретательно использует различные виды остинато и раскрашивает пентатонные и псевдо-ориентальные мелодии пряными гармониями, явно подслушанными у Дебюсси. Очень поэтична мечтательная Пастораль, в которой можно угадать будущие задушево-лирические страсти композитора. В использовании камерного ансамбля Пуленк проявляет тонкий вкус в чередовании и сочетании чистых тембров.

После премьеры «Негритянской рапсодии» Пуленк становится известным в кругах музыкантов и светских любителей музыки. Окрыленный успехом, он пишет несколько фортепианных пьес (три Пасторали, три «Вечных движения», сонаты в четыре руки — 1918 г.), ряд вокальных сочинений («Бестиарий», «Кокарды» — 1919 г.; Застольные песни для мужских голосов а *cappella* — 1922 г.). Примечательно его обращение к современной поэзии: «Бестиарий» — на стихи Г. Аполлинера, «Кокарды» — на стихи Ж. Кокто. Следует отметить и своеобразное решение вокальных миниатюр — для голоса с разнотемными ансамблями: «Бестиарий» — для голоса, струнного квартета, флейты, кларнета и фагота; «Кокарды» — для тенора, скрипки, корнета-а-пистона, тромбона, большого барабана и треугольника. Герой трех песен, составляющих «Кокарды», — молодой солдатик на побывке; ансамбль, сопровождающий певца, типичен для уличных артистов. Таким образом, цикл превращается в жанровые зарисовки современной жизни. Пуленк пишет ряд миниатюрных сонат (скорее сонатин) для разного состава духовых<sup>1</sup> и участвует также в коллективном музыкальном фарсе «Новобрачные на Эйфелевой башне» (Застольная речь Генерала и Полька купальщицы из Трувиля).

В 1922 году Пуленк получает очень лестное для него предложение от Дягилева написать музыку одноактного балета, позднее названного "Les Biches"<sup>2</sup>. Премьера балета с хореографией Брониславы Нижинской и в художественном оформлении Мари Лорансен состоялась 6 января 1924 года в Монте-Карло и 26 мая 1924 года в Париже. Она окончательно утвердила имя

---

<sup>1</sup> Соната для двух кларнетов, 1918; Соната для кларнета и фагота, 1922 г.; Соната для валторны, трубы и тромбона, 1922 г.

<sup>2</sup> Название это трудно перевести точно. Прямой смысл слова *biche* — лань; переносный — фамильярно-ласковое обращение к женщине — милочка, милашка, душечка, подружка. По содержанию балета ему меньше всего соответствует принятый у нас перевод — «Лани» и более всего подходит — «Подружки».

Пуленка в первом ряду талантливой и многообещающей молодежи. «Как он талантлив,— говорил о нем Равель,— только бы он не перестал работать.»<sup>1</sup> Тот же Равель позднее проникательно отметит выдающийся, чисто французский мелодический дар Пуленка: «Пуленк хорош еще и тем, что он сам придумывает народные мелодии»<sup>2</sup>. Балет „Les Biches” не имел развитого сюжета. Действие, полное намеков, сводится к соревнованию в кокетстве шестнадцати танцовщиц, увлекающих трех кавалеров. Партитура балета строится на чередовании разнообразных по характеру, ритму и темпу эпизодов, в большинстве современного танцевального склада (вальс, регтайм, мазурка, галоп, ту-степ). Пуленк ввел в партитуру несколько вокальных номеров на галантные любовные стихи XVIII века, звучащие за сценой. Музыка балета очень танцевальна, изящна, выразительна, насыщена живым мелодизмом и покоряюще жизнерадостна.

В последующие годы Пуленк развивает и шлифует свое мастерство в избранных им жанрах, неторопливо расширяя их рамки и масштабы. Он пишет Пять романсов на стихи Ронсара (дань юбилейной дате великого поэта Ренессанса, 1924—1925), «Озорные песни» на анонимные тексты XVIII века, а также Четыре романса на стихи Ж. Морсаса (1926—1927), расширяя круг эмоций своей вокальной лирики большей психологической усложненностью. Трио для фортепиано, гобоя и фагота — его опыт расширения формы камерного ансамбля, «Сельский концерт» для клавесина или фортепиано и оркестра (1927—1928), предназначенный для выдающейся клавесинистки Ванды Ландовской, «Утренняя серенада» — хореографический концерт для фортепиано и 18 инструментов (1929), Концерт для двух фортепиано с оркестром (1932), а также Концерт соль минор для органа, струнного оркестра и литавр (1936) дополняют своими разнообразными решениями развитие концертного жанра во французской музыке этих лет.

Во всех сочинениях 30-х годов преобладают безоблачные настроения, светлая, порой пасторальная лирика и неисчерпаемая мелодическая изобретательность, в которой причудливо, но органично сочетаются современный городской фольклор и отзвуки французской народной песенности с далекими реминисценциями образов, форм, фактуры и ритмов романской музыки XVIII века.

В середине 30-х годов в личности, мировоззрения и творчестве Пуленка проступят новые черты, те, которые он сам считает унаследованными от отца. Пуленк утверждал, что в нем проснулся потомок суровых и богобоязненных горцев, искавших в религии утешения от земных горестей и с наивной

<sup>1</sup> Hell H. Francis Poulenc musicien français. Paris, 1958, p. 127.

<sup>2</sup> Там же.



верой возлагавших свои надежды на чудеса, творимые Мадонной, воздвигнутой в церкви в Рокамадуре, изваянной из черного дерева и поэтому именуемой «Черной Девой». Пуленк изливает свою внезапно вспыхнувшую веру и упования в Литаниях (1936) и Мессе (1937), посвященной памяти отца, а затем в *Stabat Mater* (1950) и *Gloria* (1959), завершив свои религиозно-философские размышления «Песнопениями страстной недели» (1961), что не мешало ему параллельно с не меньшей искренностью чувства создавать сугубо «земные» сочинения на вполне «светскую» тематику.

Примечательно, что все французские исследователи творчества Пуленка охотно принимают и развивают эту версию о вдруг проявившейся (быть может, как некое «откровение», «чудо»?) в 37-летнем композиторе «наследственной» религиозности, не пытаясь дать этому факту более трезвое истолкование, точно так же как и дальнейшему сосуществованию в нем контрастных идейно-эстетических тенденций. Французские исследователи также всячески акцентируют главенствующее положение духовных сочинений в дальнейшей творческой жизни Пуленка. А между тем, не лишено интереса то обстоятельство, что, при всей художественной значительности этих «новых» по жанру в творчестве Пуленка произведений, количественно, да и качественно, они совсем не преобладают и мирно «уживаются» буквально рядом с подавляющим большинством откровенно «мирских» сочинений в разных жанрах, начиная от светских кантат, инструментальных сюит, балетов, опер и кончая необыкновенно разнообразными и многочисленными (свыше 100!) вокальными миниатюрами. Именно в вокальной лирике этих лет нужно искать ключ к пониманию сути душевного перелома в Пуленке и дальнейшей эволюции его сознания.

В этом тоже сказалась некая «наследственность», — в Пуленке проснулся — и совсем не вдруг! — «французский Шуберт». Первыми романсами на стихотворения П. Элюара были: предшествовавшие Литаниям «Пять стихотворений Элюара» (1935) и последовавший за ними очень важный по своему содержанию вокальный цикл «Тот день, та ночь» (1937), который по его художественным достоинствам французские музыканты справедливо ставят в один ряд с «Зимним путем» Шуберта. Не менее существенно, что за этим циклом последовал ряд песен на разные тексты и среди них на стихи Г. Аполлинера, такие как «В саду Анны», «Лягушатня», «Идем быстрее», а также «Молитесь о мире» на стихотворение Шарля Орлеанского. В этих песнях нет ничего аскетического, но зато много проникновенного психологизма, много примет драматичного или горько ироничного восприятия обыденного и ощутимы очень чуткие отклики на ту сгущающуюся, тревожную атмосферу жизни Франции, которая непосредственно предшествовала «странной войне» и гитлеровской оккупации.

В вокальной лирике наряду с углублением и расширением любовной темы проскальзывают отголоски на общественные события, переживаемые Францией, порой, в ассоциативной или в аллегорической форме как бы предвещающие мощный патриотический взлет «Лица человеческого». Эта немаловажная в творчестве Пуленка струя гражданского, национального, патриотического начала недостаточно выявляется французскими исследователями.

С 30-х годов Пуленк вступает в новую жизненную фазу, объективные и субъективные причины заставят его по-новому увидеть жизнь. Горизонты жизненных впечатлений немало расширятся благодаря интенсивной исполнительской деятельности, которая с годами будет все больше расти. Ей сопутствуют новые знакомства, новые творческие и дружеские контакты, главным образом, в среде исполнителей и светских меценатов, любителей музыки. Пуленк успешно выступает во Франции и за ее пределами совместно с певицами Марией Модраковской, для которой он гармонизирует восемь народных польских песен, Мадлен Грей, Сюзанной Пеньо, а затем счастливый случай сводит его, наконец, с Пьером Бернаком. «Для меня,—говорит Пуленк,—встреча с Пьером Бернаком — событие огромного значения. Еще в 1926 году я попросил его разучить „Озорные песни“, которые он исполнил впервые великолепно и с большим успехом. Потом я совершенно потерял его из виду... В июне 1934 года, т. е. спустя восемь лет, я пришел с большим запозданием на музыкальный утренник к сестре Эдмона Ростана, г-же Мانت-Ростан, безукоризненной музыкантше и верному другу музыкантов,—меня посадили в маленькой гостиной, откуда мне не было видно исполнителей. Я услышал, как кто-то восхитительно пел Форе и Дебюсси. Не имея программы, я спросил у моей соседки, кто этот баритон. К моему величайшему удивлению она ответила: Пьер Бернак.»<sup>1</sup> Импровизированное совместное выступление в августе 1934 года в Зальцбурге, где Пуленк присутствовал на музыкальных торжествах в качестве корреспондента парижской газеты «Фигаро», окончательно решило их творческое содружество. Первый концерт Бернака—Пуленка состоялся 3 апреля 1935 года. Двадцать лет длилось творческое содружество композитора с певцом, а близкое духовное их общение продолжалось до конца жизни Пуленка. Их совместное исполнение отличалось идеальным органическим единством замысла и его реального воплощения. «Исполнение этих двух артистов—беспримерный образец полного слияния голоса и фортепиано»,—говорит Элл<sup>2</sup>.

По-видимому, именно в эти годы произошли в жизни Пуленка какие-то особо значительные события, которые породили

<sup>1</sup> *Poulenc Fr. Entretiens avec Claude Rostand*. Paris, 1954, p. 87.

<sup>2</sup> *Hell H. Fr. Poulenc*. Paris, 1958, p. 84—85.

в нем жажду взглядываться «в глубь самого себя», а этот углубленный самоанализ нашел свое преломление прежде всего в вокальной лирике. Внимательное изучение всех 150 песен Пуленка, написанных им на протяжении его жизни, могло бы многое сказать о перипетиях душевной эволюции композитора. Ведь Пуленк — лирик по преимуществу, и лирическое начало остается в его творчестве главенствующим фактором, к какому бы жанру он ни обращался.

Склад натуры композитора глубоко эмоциональный, ему не свойственны ни рефлексия, ни рационалистичность: пережитое и переживаемое непосредственно выливается в музыку. Это не мешает ему проявлять острую и трезвую наблюдательность и поразительно тонкий юмор, порой в непосредственной близости соседствующие с самой затаенной лиричностью. «В вопросах эстетики мне чужда какая-либо система или предвзятость, — говорит он о своем творческом методе. — Я пишу, о чем мне хочется, и так, как мне хочется». Думается, суть его слов в том, что он не считает себя мыслителем или конструктором в музыке, в нем интуиция доминирует над рассудочностью. «Работаю без системы, в одиночестве, так как легко отвлекаюсь на зрительные впечатления. Сочиняю трудно, со множеством поправок. Работаю преимущественно с утра. Как Дебюсси и Стравинский, — сочиняя, подолгу сижу за роялем.»

Отвергает он также и приверженность к какой-либо определенной философской доктрине. «У меня нет никаких философских воззрений на жизнь, ибо я слишком конкретно мыслю, чтобы предаваться чисто спекулятивному мышлению, если это выходит за пределы веры, у меня инстинктивной и наследственной.<sup>1</sup> Но из этого отнюдь не следует, что у него не было вполне определенных убеждений, своего морального кодекса, своих духовных идеалов, которые опираются на незыблемые для него традиционные воззрения его среды, его семьи, внушенные ему воспитанием (и, увы, ими ограничиваются!). Беда его заключается в том, что живая, впечатлительная натура художника заставляет его остро реагировать на окружающий мир, а воспитание, укorenившиеся воззрения часто не только не помогают, но мешают правильно разобраться в окружающем. Найти же в себе силу усомниться в истинности своих традиционных представлений, пересмотреть их мешает недостаток смелости, последовательности и дисциплины мысли, ибо культура чувств в Пуленке намного выше культуры интеллекта.

Это и предопределяет все более углубляющийся в нем под давлением окружающих событий разлад между «мудростью сердца» и разумом. А между тем стремительно развивающиеся в 30-е годы исторические события таковы, что перед каждым

---

<sup>1</sup> *Poulenc Fr. Moi et mes amis. Paris, 1963, p. 77—78.*

честным человеком и с еще большей остротой перед каждым художником вставал тот вопрос, который сформулировал М. Горький: «С кем вы, мастера культуры?». И Пуленк оказался в числе тех, кто попытался уклониться от прямого ответа на этот кардинальный вопрос, спрятавшись за «специфику искусства», якобы существующего вне политики. Этот довод — «я далек от политики», «я не занимаюсь политикой» — Пуленк повторяет неоднократно как в письмах так и в «Беседах», хотя на деле, в своем творчестве, он также отвечает, порой вопреки своей воле, на вопрос, поставленный Горьким, в разные годы своей жизни, в разных случаях по-разному, то поднимаясь до передовых идей гуманизма в искусстве («Лицо человеческое», «Василек», «Исчезнувший»), то пытаясь спрятаться от самого себя в спасительной «вечной мудрости» религиозных изречений.

Кризис сознания в 30-е годы переживает не один Пуленк. Многие из его наиболее близких друзей — Поль Элюар, Луи Арагон, а также и члены «Шестерки», меняют направление своих исканий. События, происходящие в мире и все ближе надвигающиеся на Францию, не могут оставить их равнодушными. Приход к власти фашизма в Германии, вызвавший попытку фашистского путча во Франции в 1934 году, Народный фронт, гражданская война в Испании — заставляют глубоко задуматься о целях творчества, содержании и смысле искусства, о формах его участия в жизни общества. Наиболее общественно активные, мыслящие среди музыкантов сочли своим моральным долгом сблизиться с Народным фронтом через Народную музыкальную федерацию Франции. Так поступили А. Руссель, Ш. Кёклен, А. Онеггер, Д. Мийо, Ж. Орик, Л. Дюрей, Р. Дезормьер и др.

Пуленк не примкнул к Федерации, что не могло не вызвать в нем на какое-то время ощущение известного отчуждения от всех упомянутых многолетних его друзей. Следствием этого явилось временное более активное его сближение со светскими друзьями и исполнителями. Пуленк продолжает думать, что призванию художника чужда политика и борьба партий. В одном из писем он пытается объяснить Мари-Бланш де Полиньяк, почему он не вступил в Народный фронт. Он против крайностей в политике, он — «старый республиканец» (либерально-буржуазного толка, добавим мы), ему одинаково чужды и фашиствующий де ля Рок, и Народный фронт, в который входят социалистические партии. Да и может ли сын Эмиля Пуленка, без прямого отступничества от воззрений отца и семьи, войти в Федерацию, которой руководят коммунисты! В этом Пуленк по-своему логичен. К тому же политическая близорукость его, по-видимому, была столь велика, что он попросту не понимал, в какую сторону развиваются события. Он живет, отворачиваясь от этих событий, насколько это возможно, пытаясь игнорировать происходящие в мире катаклизмы до тех пор,

пока национальные, патристические его чувства не задеты прямым попаданием. «Пусть политикой занимаются политики», ведь подобная «профессия» уже давно существует во Франции в лице ее парламентских деятелей! Пуленк-музыкант чувствует себя и без того «народным», потому что он любит Францию, французский народ и Париж, потому что в быту и в праздничной жизни улиц он умеет общаться с отдельными представителями социальных низов (слугами, сельскими жителями в Нуазе) столь же просто и естественно, как со своими великосветскими знакомыми. Из этого Пуленк совсем по-обыкновенно делает вывод, что социальные проблемы — «выдумка политиков»; достаточно быть благожелательным и отзывчивым к нуждам каждого, и этой проблемы не станет. Есть раз навсегда установившийся порядок во Французской республике, где каждому уготовано определенное место на социальной лестнице, и безрассудно считать, что этот порядок можно изменить.

Пуленк всегда сочувствовал всем страдающим, несправедливо обиженным, побежденным в жизненной борьбе, но отсюда до признания возможным и желательным изменить существующие порядки — дистанция была огромной, и ее не сумел и не мог преодолеть Пуленк. Однако смутное чувство тревоги, вызванное нараставшим в мире неблагополучием, социальными конфликтами, мучило Пуленка и, видимо, все сильнее усугублялось печальными событиями личного характера, как известными нам, так и теми, о которых можно лишь догадываться. Прекрасная певица, пользовавшаяся большим успехом, Мария Модраковская, с которой Пуленк совершил успешную длительную концертную поездку по Франции и Северной Африке в 1934 году, внезапно покидает жизнь в миру, вступив в кармелитский монастырь. Молодой талантливый композитор и добрый друг Пьер-Октав Ферру гибнет в автомобильной катастрофе. Эта ужасная нелепая смерть производит на Пуленка удручающее впечатление, а обстоятельства ее преследуют воображение композитора. Что может утешить в подобного рода утратах и помочь преодолеть страх перед неизвестностью? Пуленку кажется, что моральную опору может дать только религия, в которой он больше всего ценит идеи милосердия, утешения и смирения. В вере Пуленка нет умозрительных абстракций, для этого, по его собственным словам, он «слишком конкретно мыслит». И в религии в нем преобладает чувство над доводами рассудка, проявляется склонность к образному мышлению. В минуты душевного кризиса или потрясения его вера — это последнее прибежище и упование на защиту, на утешение, исходящее от некоей могущественной силы добра. Она не заслоняет реального мира и не уводит из него. Она лишь помогает в нем жить. Есть что-то действительно просто душевно-детское в подобного рода вере, уживающееся с живой заинтересованностью в земных делах, содействия которым Пуленк ждет

от небес. Совсем как расчетливый крестьянин, Пуленк не раз пытается заручиться помощью «Черной Девы», обещая ей богатые дары, и после успешного завершения своих крупных сочинений или театральных постановок сулит ей то серебряный колокольчик, то кадильницу!

Поэтому понятно, что в творчестве Пуленка продолжают доминировать земные мотивы, образы реального мира, только восприятие и отношение к окружающему заметно меняется. Это легче всего проследить по той поэзии, к которой обращается в 30—40-е годы Пуленк. Через поэзию он обогащает свои представления о мире, ищет путей познания его и начинает это познание с самого себя. Продолжают привлекать стихотворения М. Жакоба с их причудливым сочетанием замысловатой символики и обыденности, сердечной простоты и поэтических преувеличений, гротеска и задушевности (романсы 1931 г.). С редкой чуткостью к извивам мыслей и переживаний поэтессы перекладывает композитор на музыку по-женски капризные стихи о любви Луизы де Вильморен (романсы 1937, 1939, 1943 гг.). Новые грани открывает для себя Пуленк в лирике Аполлинера: интимные любовные стихи и зарисовки жизни Парижа и его предместий, гневные и горестные стихи о драмах и страданиях маленьких людей, об ужасах, жестокости, уродливости, бесчеловечности войны, о тоске по жизни обреченных на смерть солдат (вокальные миниатюры 1938, 1940, 1943, 1948 гг.).

Но главным властителем дум Пуленка в 30—40-е годы является Элюар. Любовная и философская лирика Элюара, недосказанная, емкая в своих образных словосочетаниях и неожиданных аналогиях, она получает у Пуленка удивительно гибкие формы воплощения. Впервые полного слияния музыки с поэзией Элюара Пуленк достиг в своем вокальном цикле «Тот день, та ночь», этом шедевре французской вокальной лирики. Здесь он полностью овладел ключом к стихам Элюара, к их сокровенному смыслу, трудно уловимой ритмике и многозначности образов. Тесное общение с утонченным артистизмом Бернака помогает ему найти музыкальные эквиваленты самым «засекреченным» стихам Элюара. Именно в эти годы откристаллизовывается, а затем все больше шлифуется своеобразный вокально-мелодический стиль Пуленка, его искусство проникновенного интонирования слова в органическом сплаве распевной и речевой интонации.

Вокальная линия в романсах Пуленка развивается в тесном переплетении с фортепианным сопровождением, тонкая детализованность письма которого чутко откликается на мельчайшие повороты поэтической мысли. Вместе с тем Пуленк достигает смыслового и образного единства для каждого романса единой фактурой фортепиано, создающей «звуковую среду», несущую основную мысль или скрытый подтекст стихотворения. Композитор проявляет поистине неистощимую изобретательность

В концовках своих романсов, в которых подчас раскрывается или едва заметно проступает основная мысль произведения. Каждый из романсов Пуленка по справедливости следовало бы называть «музыкальным стихотворением», «вокальной поэмой», чтобы передать ту поразительную гармонию стихотворного и музыкального начал, которой достигали лишь немногие из французских композиторов конца XIX и начала XX веков — Дебюсси, Равель, Форе и рядом с ними — Пуленк.

Привлекают внимание две кантаты этих лет. Первая из них — «Бал-маскарад» на стихи Макса Жакоба для баритона и камерного оркестра (1932) — посвящена зарисовке нравов и развлечений парижской окраины. В ней на фоне непрерывно сменяющихся танцевальных ритмов (галопа, вальса, марша, хиаваты, танго и т. д.), гармонизованных и инструментованных с чисто парижским эстрадным шиком, возникает целая галерея чуть шаржированных портретов завсегдатаев подобных увеселений, смешных и трогательных, печальных, отталкивающих и зловещих. Комментарии к этим «портретам» даются баритоном в форме то пародийных «почти» оперных арий, то уличных жалобных или насмешливых песенок.

Диаметрально противоположна по духу другая кантата — «Засуха» на текст Г. Джеймса для смешанного хора и оркестра (1937), повествующая о стихийном бедствии, несущем гибель всему живому, о страшных картинах омертвления бесплодной земли. Она глубоко трагична, текст ее имеет несколько символический характер; далеко не сразу удалась она Пуленку вследствие недостаточно высокого качества поэтического текста. Значение кантаты еще и в том, что в ней Пуленк, пожалуй, впервые решал проблему целостной широко развернутой хоровой формы, не имеющей традиционного прототипа. (Свое владение традиционными крупными хоровыми формами он уже показал в Литаниях и Мессе G-dur.)

Примечательно, что Пуленк не замыкается в тесной раковине узко личных переживаний или образов дорогого его сердцу Парижа 20—30-х годов. Именно в эти годы он находит свой путь к разнообразному воплощению общенационально-французского начала в его разновременных аспектах, и это особенно удается ему в жанровых вокальных полотнах (хоровых и сольных), а также в инструментальных формах. Таковы его семь песен для хора а cappella на стихотворения Элюара и Аполлинера (1936), «Французская сюита по Клоду Жервезу» для девяти духовых инструментов и клавесина<sup>1</sup>. Эта линия будет успешно продолжена в «Деревенских песнях» на стихи Мориса Фомбёра для голоса и камерного оркестра (1942) и Фран-

---

<sup>1</sup> Жервез, Клод — французский композитор первой половины XVI века (точные даты его жизни неизвестны), автор светских многоголосных песен, а также инструментальных пьес танцевального характера.

цузских песнях на народные тексты для смешанного хора а *sarrcella* (1945). Так постепенно Пуленк-миниатюрист овладевает все более широкими по масштабам жанрами, главным образом, вокальной музыки, приближаясь к осуществлению своих наиболее значительных сочинений большой формы.

С начала войны Пуленк на некоторое время призван рядовым в армию, затем демобилизован и почти все время войны проводит в оккупированной зоне. Ему повезло — он сохранил свой дом в Нуазе, близ Тура, где, пользуясь его гостеприимством, спасались родственники и друзья. У него, как и у всех, — трудное существование, полное материальных лишений, моральной уязвленности, частых болезней и непрерывных тревог за жизнь свою и близких. Всеми силами старается Пуленк сохранить и поддержать связи с друзьями, не терять их из виду, черпать бодрость и терпение в единении с ними. В добродушном и отзывчивом Пуленке просыпается и крепнет ненависть к оккупантам, сочувствие к их жертвам, желание помочь сопротивляющимся, чувство долга перед родиной. «В черные годы фашистской оккупации Пуленк сотрудничает в газетах Сопротивления, распространяет подпольную литературу, принимает самое активное участие в работе Народного фронта музыкантов и ни на минуту не прерывает творчества.»<sup>1</sup> Пуленк собирал сведения, наводил справки о жертвах оккупантов, порою давал пристанище скитавшимся по стране патриотам борющейся Франции.

В опубликованной переписке этих лет главные его корреспонденты — Бернак, Соге (он — по ту сторону демаркационной линии), хормейстер Ивонна Гуверне, Мари-Бланш де Польиньяк, к которой Пуленк проявляет трогательное внимание и заботливость, так как ее муж был заключен в концлагерь, где и погиб, не дождавшись конца войны. Но особенно живую связь он поддерживает с Полем Элюаром. Письма Элюара, как и присылаемые им стихи, доставляют Пуленку особую радость: «Во время оккупации, — говорит он, — некоторые избранные, и я в их числе, получали для поддержания бодрости с утренней почтой чудесные стихи, отпечатанные на машинке, подписанные разными вымышленными именами, под которыми мы угадывали Поля Элюара. Таким способом я получил большую часть стихотворений, вошедших в „Поэзию и Правду 42“»<sup>2</sup>

Как и подавляющее большинство честных французов, Пуленк жил в эти годы двойной жизнью, стиснув зубы, с затаенной надеждой на близящееся освобождение. В подобных условиях особое значение получают такие созданные Пуленком сочинения, как балет по басням Лафонтена «Примерные животные» (1940—1941), посвященный памяти Раймонды Линосье,

---

<sup>1</sup> Робер Ф. Пуленк. — Советская музыка, 1964, № 1, с. 126.

<sup>2</sup> См.: *Poulenc Fr. Entretiens avec Claude Rostand*, p. 103.



принятый к постановке в Grand Opéra и не без трудностей поставленный С. Лифаром в августе 1942 года. Он создавался в самые мрачные дни лета 1940 года, когда Пуленк хотел «во что бы то ни стало найти основание для веры в будущее родины». Не менее значительны по своему сокровенному смыслу уже упоминавшиеся брызжущие жизнерадостностью, веселые, насыщенные терпким, чисто галльским остроумием «Деревенские песни» на стихи Мориса Фомбёра (1942) или Восемь французских песен на народные тексты, из них шесть для смешанного хора и две для мужского хора а cappella (1945) с их сочным, грубоватым юмором и славлением труда французского простолудина. В них, как ранее в хорах Дебюсси и Равеля, восстанавливаются прямые связи с традициями французской полифонической песни XVI века.

Гражданская патриотическая тематика проявляется у Пуленка в эти годы в разных формах. Новым смыслом наполняются романсы и песни казалось бы глубоко интимного характера на стихотворения Аполлинера, Элюара, Арагона. Как тут не вспомнить «Василек» на стихотворение Аполлинера (1939), где с горечью и болью говорится о судьбе двадцатилетнего солдата, обреченного на гибель, который «сто раз заглядывал смерти в глаза» и так и умрет, ничего не узнав о жизни; «Банальности» (1940), «Монпарнас» (1943) — тоже на тексты Аполлинера, полные тоски и нежности к Парижу, к затаявшейся теперь жизни его улиц, площадей, набережных; две песни на стихотворения Арагона (1943) или появившуюся позднее песню «Исчезнувший» на слова Робера Десноса (1947), пронизанную щемящей непреодолимой болью утраты, в которой герой оплакивает арестованного на улице, увиденного немецкой стражей и навеки исчезнувшего друга. Слушатели безошибочно понимали и оценивали по достоинству выраженные в лирической форме самые завуалированные иносказания и намеки патриотического характера. Так, в 1944 году в оккупированном гитлеровскими войсками Брюсселе в концерте Пьера Бернака и Пуленка, посвященном вокальной лирике, среди прочих романсов впервые исполнялся скорбно-элегический «Мост Сё» на стихотворение Арагона<sup>1</sup>. В нем после несколько загадочно-печальной фразы: «Я проходил мостами Сё, вот там-то всё и началось...», большая часть текста посвящена перечислению атрибутов романтической баллады, сожалениям и оплакиванию утрат далекого прошлого, а завершается песня словами: «О, моя Франция, покинутая всеми...», которые певец произносит замирающим на горестной интонации голосом. Вслед за этой фразой, пропетой Бернаком с присущей ему выразительностью, публика в зале молча встала к вели-

<sup>1</sup> Романс этот вошел в сборник романсов Пуленка, опубликованный издательством «Музыка». М., 1966.

кому изумлению нескольких присутствовавших немецких офицеров, и, после затянувшейся паузы, разразилась горячими аплодисментами в адрес исполнителей. Оккупанты предпочли не заметить этого проявленного бельгийской публикой выражения солидарности французам.

Но с наибольшей, сублимированной силой патриотические и гражданские чувства Пуленка вылились в его кантате для двойного смешанного хора а саррелла на стихи Элюара, заимствованные из сборника «Поэзия и Правда 42»; Пуленк назвал ее «Лик человеческий» (1943). Она является одной из общепризнанных вершин всего творчества Пуленка и заслуживает не менее, чем Вторая симфония Онегера, названия «Кантаты французского Сопротивления».

Вот как рассказывает о зарождении и создании этого произведения сам Пуленк: «Я сочинял ее почти с религиозным чувством. В 1943 году столько людей было арестовано, выслано, а то и расстреляно, и вы можете себе представить, что я должен был испытывать при виде марширующих по моему дорогому Парижу серо-зеленых мундиров. Найдя в стихотворениях Элюара точное соответствие тому, что я сам переживал, я принялся за дело с полной верой в успех, не забыв заручиться покровительством Мадонны Рокамадурской. Но кантату мою я посвятил Пикассо»<sup>1</sup>. И тут же восклицает. «„Свобода“, завершающая мое сочинение, ведь это тоже самая настоящая молитва!» Слова, которыми заканчивается эта патриотическая «молитва», таковы:

И силой единого слова  
Я вновь возвращаюсь к жизни  
Я рожден чтоб знать тебя  
Чтоб тебя называть  
Свобода! <sup>2</sup>

Кантата состоит из восьми частей, в которых запечатлен целый мир чувств и мыслей французского народа, преданного своими правителями, поработанного и униженного врагом, страдающего, но не потерявшего надежды на освобождение. Надежда питается верой в рожденную единением непреодолимую силу вздымающейся волны народного гнева. Только объединившись, народ может преодолеть врага и вернуть себе утраченную свободу. Эта идея жизненной важности национального единения перед лицом врага и общечеловеческого единения, чтобы преодолеть зло и насилие, изложена с предельной ясностью в стихах Элюара и получила вдвойне убедительное, благодаря выразительности музыки, воплощение в кантате Пуленка. Два поэта-лирика, скорее склонные к фиксации в своем творчестве утонченных душевных движений, нашли путь

---

<sup>1</sup> *Poulenc Fr. Moi et mes amis*, p. 72.

<sup>2</sup> Там же.

к сердцу самого широкого слушателя, вдохновленные любовью к родине и человечеству. Из отобранных с безошибочным чутьем лучших стихов поэта музыкант создает удивительно цельную в своей величавой простоте монументальную форму. Кантата написана для двух хоров. Письмо ее, при всем отличающем ее высоком полифоническом мастерстве, кажется простым и прозрачным; каждое слово в этой сложной ткани весомо и ясно, оно с равной рельефностью звучит в распеве и речитативе, обретая выразительную силу в мелодической интонации. В хоровой партитуре нет солирующих голосов. Разнообразие достигается чередованием отдельных партий, групп и двух хоров, в кульминациях сливающихся в единый мощный поток. Пуленк не использует солистов, вероятно, потому, что здесь должен звучать коллективный голос народа.

Первая часть начинается криком отчаяния: «Из прожитых мною весен эта всех страшнее была...». Но как робкий росток травинки под снежным покровом жестокой зимы, рождается надежда — «верить в жизнь, вот что всем нам нужно», тогда не страшна и смерть. В страхе разобщенности теплится надежда: «Все же среди людей есть друзья... И мы сильны, когда мы все вместе»<sup>1</sup>. Эта фраза звучит уже как предвестник будущего гимна. Вторая часть посвящена суровому и гневному прощанию с безвременно погибшими в борьбе. Кажется, что ненависть к убийцам выжгла слезы, голоса звучат сухо и напряженно, как барабанная дробь, и только заключительная фраза о светлой памяти, остающейся навеки в сердце, о тех, кто отдал жизнь за свободу, полна тихой нежности и скорби. Третья, очень короткая часть, «Тише, чем тишина», вся построенная на речитативе хора, смутно мрачна, как давящий в безмолвном мраке ночи сон.

Четвертая часть — «Будь терпеливой, дорогая», призывает терпеть, чтобы накопить силы к моменту отмщения. Женские голоса очень тихо, как заговор, в унисон (мужские голоса вторят с закрытым ртом) повторяют призыв к терпению, и только в самом конце слова об отмщении вызывают внезапный, как вспышка молнии, взрыв звучности всего хора. Пятая часть — «Смеясь над небом и планетой» — горькая и гневная насмешка над трусами и малодушными, под видом мудрой осторожности призывающими к смирению. В быстром движении, энергичном ритме, жестокой артикуляции слова, голоса перекликаются и постепенно объединяются в своем язвительном, хлещущем презрении к трусости. Шестая часть — «Страшна мне ночь» — так же коротка, как и третья, она полна тревожного ожидания и щемящей печали о судьбе одинокого, и днем и ночью преследуемого «беспощадным зверем», напавшим на его след.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цитируется текст кантаты в переводе Вс. Рождественского. *Пуленк Ф. Лик человеческий*. М., 1965.

Высокие голоса оплакивают его участь, а остальные чуть слышно плетут полифоническую вязь сопровождения.

Седьмая часть — «В черном небе нависла туча» — полна острого драматизма и жесткой силы, огромного, длительного напряжения. Она начинается фугированным изложением змейстой, изломанной, скачущей по диссонантным интервалам темы. Хоры возбужденно перекликаются терпкими вертикальными комплексами. Ползучие, символизирующие мрак, горе и голод линейные напластования внезапно прерываются. За ними, еле слышно, издалека доносится светлая, приглушенная песнь надежды на скорое наступление зари, она рассеет мрак ночи. Надежда крепнет и расцветает в лучезарный гимн.

Восьмая часть — это увенчивающая кантату восторженная ода свободе, ликующий смысл которой раскрывается постепенно. Она начинается тихо и размеренно с перечисления всех тех окружающих человека предметов и явлений природы, которые должны нести чудотворное слово — Свобода. Следуя за стихотворным текстом, Пуленк проявляет редкую изобретательность в варьировании тембровых, тональных красок, комбинировании голосов и мелодических оборотов при неизменном нарастании и общем просветлении колорита, пока не достигает торжественной, ликующей, светящейся заключительной фразы, где, наконец, звучит слово Свобода, в котором заключен сокровенный смысл существования всего живого на земле.

Даже если бы Пуленк сочинил только одну эту кантату, его имя было бы вписано золотыми буквами в историю французской музыки. Он заставил служить патриотической идее свое понимание поэзии Элюара, все тепло и выразительность своей мелодики, все свое искусство хорового письма и знание человеческого голоса, вложив их в эту кантату, заверленную задолго до освобождения. Он прятал рукопись партитуры у себя дома, затем передал ее другу-издателю Руару, который втайне ее отпечатал. Ноты были переправлены в Лондон, где кантата была разучена, исполнена на английском языке и передана по Би-Би-Си 6 января 1945 года под управлением дирижера Лесли Вудгета. На французском языке кантата исполнялась впервые в Париже 22 мая 1947 года. Когда американские войска заняли Нуазе и его окрестности, Пуленк вывесил из окна французский национальный флаг и поставил у открытого окна на пюпитре партитуру своей кантаты. Ему казалось, что именно ее сочинением он выполнил свой патриотический долг.

Менее известна, но достойна внимания и другая кантата Пуленка, тоже на текст Элюара — «В снежный вечер», появившаяся в 1944 году. Композитор дает ей определение — маленькая камерная кантата для шести голосов и хора *a cappella*, подчеркивая этим ее более интимный характер. Кантата глубоко лирична по содержанию, сдержанна и серьезна по выразительности, овеяна печалью одиночества. По настроению она

ближе к сочинениям вокальной лирики тех лет, в которых Пуленк запечатлел минуты тоски и безнадежности, пережитые им в годы оккупации.

Думается, что подобные сочинения гражданского и патриотического характера в разных жанрах и формах вокальной музыки,— хорах, светских кантатах, песнях, как и проникновенная любовная лирика, как и полные света и жизненных соков жанровые музыкальные зарисовки, в которых узко парижские темы сочетаются с общенациональными, именно они являются истинной сердцевиной творчества Пуленка и занимают центральное положение между уже упоминавшимися двумя полюсами его творчества.

Освобождение и конец войны принесли не только радость возвращения к мирной жизни, но и горькую боль невосполнимых утрат, причиненных оккупантами. С особой горячностью разыскивает Пуленк следы друзей, рассеянных войной по всему свету, спешит восстановить с ними прерванные связи, скорбит о тех, кому не суждено было вернуться к мирной жизни. Об этом говорят некоторые уже упоминавшиеся сочинения, к ним можно добавить Три песни на стихи Гарсиа Лорки (1947), а также ряд новых песен на стихи Элюара, Аполлинера, Жакоба 1947—1950-х годов. Но даже в эти годы неистребимая жизнерадостность, свойственная Пуленку, проявилась с достаточной силой. Она нашла свое выражение в созданной непосредственно после «Лица человеческого» опере-буффонаде «Грудь Тирезия» (1944). «Грудь Тирезия» — еще одна дань Аполлинеру и теперь уже далеким воспоминаниям о дерзком озорстве и беспечном веселье 20-х годов. Это одна из последних вспышек галльского остроумия Пуленка; но и среди остро-комедийных и гротескных ситуаций, фривольно-фарсовых происшествий на мифическом острове Занзибар Пуленк умудряется найти место, чтобы воспеть любимый то грустящий, то веселящийся Париж.

Комедия-фарс «Грудь Тирезия» была написана Аполлинером еще в 1903 году на злободневный сюжет, в котором осмеивались идеи женской эмансипации. Поставленная лишь в 1917 году, комедия вызвала бурную реакцию,—восхищение богемной молодежью и негодование защитников конформистской морали, а затем ее надолго забыли.

В «Грудях Тирезия» Пуленк показал себя блестящим мастером нового для него жанра комической оперы. Гротескная комедия-фарс, в которой Аполлинер призывает французов увеличивать деторождение, а француженок — побольше думать о детях и поменьше стремиться к утверждению своего приоритета в семье и обществе, прозвучала хотя и несколько старомодно в осмеивании феминизма, но вместе с тем в известной мере злободневно в условиях обезлюдевшей послевоенной Франции. Она решена композитором как полноценная оперная форма

с виртуозными ариями, оживленными современной речью, диалогами и речитативами, разнообразными ансамблями, хорowymi сценами и развернутыми финалами. Музыка оперы пронизана мелосом и ритмами парижского городского фольклора, в чем с блеском развивает стилистику кантаты «Бал-маскарад». Партитура наполнена то быстрой, то медленной вальсовостью, то отзвуками лихого канкана, кекуока, ту-степа, облагоустроенными безукоризненным вкусом и чувством меры, присущими Пуленку. Оркестр изобилует остроумными и образными штрихами; инструментовка легка, прозрачна, комедийна в самом лучшем смысле слова. Природа этой музыки подсказывала исполнителям разнообразную «подтанцовку» в духе кумира того времени эстрадного шансонье Мориса Шевалье или его более близкого нашему времени «наследника» Шарля Тренэ.

Пуленк создал шедевр в традиционном французском оперном жанре, показав себя достойным преемником Равеля, Шабрие, Бизе. Однако опера Пуленка при всех ее музыкальных достоинствах, блеске, остроумии и лиризме, первоклассной постановке и великолепном исполнении дебютировавшей в ней певицы Дениз Дюваль, далеко не сразу была принята публикой и прессой. Но Пуленк отнюдь не склонен умалять значения своих сочинений, созданных, условно говоря, в «фривольно-парижском духе». Так, однажды в 1953 году он сказал в защиту своей буффонно-комической оперы «Груды Тирезия»: «Я испытываю особую слабость к „Грудям Тирезия“; признаюсь, что предпочитаю эту оперу всему, что я до нее написал. Если когда-нибудь захотят получить представление о сложности моей творческой личности, то смогут увидеть с большой точностью в равной мере мне присущие черты и в „Грудях“ и в „Stabat Mater“»<sup>1</sup>.

Не симптоматично ли, что Пуленк демонстративно признает равными по значению заразительно веселую, полную нелепых преувеличений и неожиданной задушевной лирики, сверкающую музыкальными парадоксами комическую оперу — и проникновенные духовные песнопения, повествующие о Марии, скорбящей перед распятым, навеки утраченным сыном, в котором ей суждено обрести бога! И в дальнейшем Пуленк неоднократно на деле подкрепляет свой тезис о равноправии в его творчестве этих двух полярных начал, создав после оперы «Диалоги кармелиток» (1953—1956) — лирическую трагедию «Человеческий голос» (1958), а рядом с «Песнопениями страстной недели» — монолог с оркестром «Дама из Монте-Карло» (1961). Только здесь воспевание земных радостей и печалей нераскайвавшихся грешниц подернуто дымкой грусти и сочувствия к постигшему их горькому разочарованию и одиночеству.

---

<sup>1</sup> Poulenc Fr. *Moi et mes amis*, p. 69.

Следующие две оперы Пуленка «Диалоги кармелиток» и «Человеческий голос» резко контрастны первой. Если комическая опера блестяще синтезирует фривольно-парижскую линию, то «Диалоги кармелиток» скорее тяготеют к его философски-религиозным сочинениям. Лирическая же трагедия «Человеческий голос» близка наиболее проникновенным страницам его вокальных миниатюр и циклов.

Либретто оперы «Диалоги кармелиток» построено на драме и киносценарии Жоржа Бернаноса, пылкого неокатолика, писавшего свой сценарий по заказу Ватикана. Драма Бернаноса откровенно реакционна. В ней безвинные монахини-кармелитки идут на казнь, к которой их приговорили «бесчеловечные» якобинцы, закрывшие их монастырь и обвинившие их в контрреволюции. Краски Бернаноса предельно резки: темные для революции и ее деятелей, светлые — для жертв революции, аристократов и монахинь.

Пуленк не вступает в открытую полемику с исходной альтернативой Бернаноса, однако заметно меняет ее удельный вес, перенося в своей идейной концепции оперы центр тяжести в иную плоскость. Для него важны не противопоставление носителей абсолютизма и Конвента, не наглядное установление виновности или невинности кармелиток, но поведение кармелиток в постигшей их судьбе. Его монахини живут жадой подвига и жертвы в ожидании смерти и для них темница и казнь лишь испытание стойкости их веры. Таким образом Пуленк переводит основную идею своей оперы из сферы социальной в сферу морально-психологическую, но оставляет версию подразумеваемой невинности монахинь.

Пуленк сохраняет в либретто оперы, которое скомпоновал он сам из текста Бернаноса, диалогический принцип построения драматургии, но отбирает сцены, в которых неизменной участницей диалогов является молодая монахиня-послушница Бланш де ля Форс, его главная героиня. В музыке этих сменяющихся диалогических сцен Пуленк создает целую вереницу женских образов, населяющих его монастырь. Перед нами ряд удивительно точных и емких психологических портретов женщин из разных слоев общества, разных возрастов, разных характеров, которых привели в монастырь разные жизненные пути, по-разному воспринимающих аскезу монашества. Каждая из них по-своему с трудом отрешается от жизни, борется и преодолевает страх смерти, в конечном счете смиренно принимая шествие на казнь как путь подвига ради спасения души и высшего блаженства.

Мужчины — маркиз-отец и шевалье — брат Бланш, исповедник, посланцы Конвента, объявляющие декрет о закрытии монастыря, а затем читающие приговор заключенным монахиням, играют лишь эпизодическую роль, но обладают в вокальных партиях своими характерными чертами. Наиболее музыкально

разработан образ Бланш, развивающийся в сложных перипетиях ее разноречивых переживаний. Кроме Бланш яркой музыкальной характеристикой наделена юная крестьянская девушка Констанс, сохраняющая и в монастыре наивную жизнерадостность, непосредственность и доброту. Ее партия, как и партия Бланш, наиболее кантиленна, но природа их кантилен различна. Особо рельефна партия настоятельницы монастыря, непреклонной хранительницы сурового устава кармелиток. Именно она, пораженная тяжким недугом, испытывает особый ужас перед приближающейся смертью еще до закрытия монастыря. В музыкальном воплощении ее предсмертных метаний Пуленк достигает высот трагедийного накала бредовых видений царя Бориса. «Диалоги кармелиток» — опера особого склада; в ней сочетаются черты традиционных оперных форм с элементами музыкальной драмы. Подобно позднему Верди Пуленк успешно применяет тесное переплетение всех разновидностей вокального интонирования от ритмизованной речи до широких кантилен в соответствии с характером персонажа и его состоянием, порожденным ситуацией, с превалированием того вида интонаций, которые ему наиболее свойственны. Также разнородна и природа интонаций, носящая отпечаток то песенности (Констанс), то ариозности, то широкого диапазона приподнятой речитативности (настоятельница), то разного типа декламационности (аристократически размеренной у Маркиза, проповеднической у аббата, нервно-экзальтированной у Бланш и т. д.). В опере отсутствуют ансамбли; их возмещают диалоги, зато существенную роль играют хоры, удельный вес которых в партитуре особенно велик в последнем третьем действии. Именно хоры — носители тематизма хорального склада, опирающиеся на обрядовые напевы *Ave Regina* и *Veni Creator*, завершающие оперу. Вера в милосердие утешает и побеждает смерть. По-своему значительна и многопланова роль оркестра. Как и у Верди он не только сопровождает действия, но и осуществляет непрерывность музыкального потока. Каждое из трех действий состоит из четырех картин, фиксирующих смену ситуаций, которые и определяют изменения в душевном состоянии героев, то есть «внутреннее действие». Именно оркестру поручены те немногие сквозные темы, которые имеют определенное смысловое значение и получают различную окраску в разных ситуациях. Это — тема мирной обители, — прибежища утешения, тема долга и тема страха смерти, сублимирующаяся в хоральных темах финала. В кратких разомкнутых оркестровых прелюдиях к каждому акту и в разных по величине интермедиях между картинами оркестр несет смысловой мотив сцены, подготавливает или сгущает атмосферу сценической ситуации<sup>1</sup>. Но, кроме того, оркестр еще и помогает выражению чувств

<sup>1</sup> Общеизвестно, что подобную трактовку интермедий впервые применил в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси, а позднее использовал в «Вощеке» Берг.



героев и определяет своим темпом и ритмом их сценическое поведение. При всей многозначности роли оркестра, как и детализации вокального письма, поражает удивительная экономность, даже скудность средств музыкальной выразительности, применяемых Пуленком, и сжатость форм. Партитура звучит прозрачно, фактура обманчиво проста при тщательной выверенности каждого штриха, каждой вокальной интонации.

В либретто оперы есть длинноты и уязвимые эпизоды, но большая часть музыки Пуленка возвышенно проста и выразительна, а беззащитная кротость его главных героинь не может не трогать. Поставленная впервые 26 января 1957 года в La Scala в Милане и 21 июня 1957 года в Париже с неизменным участием Дениз Дюваль в партии Бланш, опера с успехом обошла многие сцены Европы, а затем и Нового Света и оказалась созвучной оживлению прокатолических тенденций конца 50-х годов. Входило ли это в планы Пуленка? Едва ли, но объективно опера оказалась полезной активизировавшимся реакционным силам.

Третья опера Пуленка — „Человеческий голос“ (1958) — совершенно иного плана. Композитор назвал ее лирической трагедией. Она написана на текст одноименной монодрамы Кокто, созданной почти тридцатью годами ранее (в 1930 г.) для выдающейся французской драматической актрисы Берты Буви. Тонкий психолог, Пуленк показывает себя здесь поэтом женской души. Обыденный случай из повседневной жизни, — драму обманутой и отвергнутой любви и одиночества, — силой поэтизации чувств героини композитор поднимает до уровня трагедии. Мир ее чувств и процесс нарастающего отчаяния Пуленк передает в музыке с редкой непосредственностью, психологической детализацией и выразительной силой. При помощи тщательно отобранных интонаций композитор точно воспроизводит не только чувства, образ и характер своей героини, но даже тот социальный слой, к которому она принадлежит. И здесь главным носителем чувств героини является вокальная партия, наполненная нюансированными градациями обыденной речи, шепота, вздохов, плача, речитатива и романсово-ариозных кантитен, в которых проскальзывают, как показатели вкуса и природы эмоций героини, намеки на реминисценции мелодий Пуччини. И здесь оркестр скуп, но тонко, образно создает фон и акцентирует душевные движения героини, а порой его тембры используются как средства конкретизации звукошумов. Первой создательницей концертно-сценического образа героини Пуленка была Дениз Дюваль, вошедшая в историю французского вокального исполнительства.

В послевоенные годы творчество Пуленка не ограничивается упомянутыми операми. Излюбленной формой «самовыражения» остаются для него вокальные миниатюры, но рядом создаются и крупные хоровые духовные сочинения, а также

немало инструментальных и симфонических произведений. В 1947 году появляется Симфониетта, а в 1949 году — Концерт для фортепиано с оркестром — последняя дань парижскому «уличному фольклору», разработанному в блестяще-виртуозном плане. Рядом с Концертом, музыка которого кажется сочиненной дерзким парижским гаменом, возникает Соната для двух фортепиано (1952—1958), содержащая страницы прочувствованной лирики и улычиво-печальной идилличности. Между этими сочинениями высится глубоко человеческая в своей скорбности *Stabat Mater* (1950) для сопрано соло, смешанного хора и оркестра, посвященная памяти Кристиана Берара (1901—1949), безвременно ушедшего из жизни друга, художника и театрального декоратора.

В эти годы деятельность Пуленка становится особенно разносторонней. Он не только много сочиняет, но и много концертирует как солист и как желанный член ансамбля, в котором ему отводится ведущая роль, совместно с певцами, — Пьером Бернаком, Дениз Дюваль, одаряя их специально для них написанными сочинениями, а также инструменталистами, — выдающимися виолончелистом Пьером Фурнье, — камерными ансамблями. Как исполнитель Пуленк пользуется широкой известностью не только во Франции и Европе, но и в Северной и Южной Америке.

Пуленк расширяет формы своего общения с аудиторией еще и распространенными в это время беседами по радио — о музыке, о своих любимых композиторах прошлого и настоящего, о своих сочинениях и о себе как музыканте. Таковы его беседы с Клодом Ростаном, известным музыкальным публицистом, передававшиеся по Французскому радио, превратившиеся в увлекательную и содержательную книгу (1954). Позднее запланированы были также беседы со Стефаном Одемом, которые Пуленк не успел осуществить, но тщательно подготовленный им текст этих бесед был опубликован вскоре после смерти Пуленка под названием «Я и мои друзья» (1963) <sup>1</sup>.

Пуленк проявил себя и как талантливый музыкальный исследователь. Ему принадлежит книга «Эммануэль Шабриер» (1961), — содержательная монография о композиторе, роль которого в развитии французской музыки XIX—XX веков Пуленк справедливо считал недостаточно освещенной. Отдельные статьи Пуленка посвящены Равелю, Сати, Прокофьеву, Бартоку, Дягилеву. Порой они носят характер личных воспоминаний, полны интересных наблюдений, пронизательных характеристик, бескорыстного восхищения творчеством и горячей симпатии к личности тех, кого он считал своими выдающимися современниками, дружбой и общением с которыми гордился.

---

<sup>1</sup> Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л., 1977.

Последние годы жизни Пуленка отмечены созданием монолога с оркестром «Дама из Монте-Карло», предназначенного для концертных выступлений Дениз Дюваль, и монументальны «Семь песнопений страстной недели» для сопрано solo, смешанного хора и оркестра, законченными на протяжении 1961 года. В 1962 году появились две Сонаты: Соната для гобоя и фортепиано, памяти Сергея Прокофьева и Соната для кларнета и фортепиано, — великолепное по силе и мастерству, полное драматизма сочинение, посвященное памяти Артюра Онеггера. Им суждено было стать лебединой песней Пуленка.

Несмотря на тяжело переживаемые утраты близких и друзей, несмотря на пошатнувшееся здоровье и некоторую усталость вследствие напряженной разносторонней деятельности, заполняющей его жизнь, Пуленк вынашивает планы новых произведений, обсуждает с Кокто, своим либреттистом, замысел новой оперы, планирует конкретные поездки. Внезапный сердечный криз положил конец этой насыщенной творческим горением жизни.

#### АНРИ СОГЕ (р. 18.V 1901)

Анри Соге родился в Бордо в трудовой семье скромного служащего. В раннем детстве он проявил столь значительные способности и любовь к музыке, что еще в пятилетнем возрасте с ним начала заниматься музыкой мать, свободно игравшая на фортепиано, а позднее, при всей материальной стесненности, родители пригласили к нему платную учительницу. Будучи девятилетним школьником, Соге прислуживал кюре в церкви и столь увлекся органом, что самоучкой овладел игрой на нем, ограничившись лишь несколькими уроками местного органиста, и в пятнадцать лет самостоятельно играл на органе в деревенской церкви близ Бордо, своим заработком помогая семье. Материальные трудности заставили Соге вместо лица поступить рассыльным в адвокатскую контору, а затем — к торговцу вином, но каждую свободную минуту он отдает музыке и самообразованию. Он увлекается литературой, латинской и классической поэзией; случайно услышанная прелюдия Дебюсси превращает его в восторженного поклонника музыки этого композитора. Он мечтает сам сочинять и недолгое время берет уроки музыкальной грамоты у местного органиста Ламбера Мушага. Первым сочинением Соге была Сюита для органа, за которой последовали фортепианные миниатюры. Одну из его пьес знакомая их семье показала композитору и публикатору народных песен Жозефу

Кантелубу (1879—1955), высоко образованному музыканту, питомцу д'Энди в Schola Cantorum, проживавшему в это время в Монтобане. Кантелуб проявил интерес к юному музыканту, и мать Соге решает на поездку с сыном в Монтобан для встречи с маститым композитором. Кантелуб предлагает Соге заниматься с ним, и Соге поселяется в Монтобане, а чтобы существовать, по рекомендации Кантелуба поступает писарем в префектуру. В течение года Соге занимается контрапунктом, фугой и сочинением с Кантелубом. Он познакомил Соге с народной музыкой разных провинций Франции и в первую очередь — с музыкой его родной Оверни, собираванию и публикации которой он посвятил многие годы жизни. Благодаря Кантелубу Соге узнает также музыку многих французских композиторов и теперь наряду с Дебюсси его особенно привлекает Деода де Северак — певец природы и народного искусства Лангедока. Но Соге интересуют также и новые веяния, доносящиеся из Парижа. В журнале «Comoedia» он прочел статью А. Колле о группе «Шести», знакомится с памфлетом Кокто «Петух и Арлекин» и жаждет встретиться с молодыми бунтарями. Соге возвращается в Бордо и пытается организовать там группу молодежи — «Тройку из Бордо», ищущую новых путей и, наконец, решается послать Мийо письмо и свой романс. Мийо охотно откликается на устремления молодого провинциала и приглашает его в Париж для знакомства с «Лунным Пьеро» Шёнберга и «Новобрачными на Эйфелевой башне», которые должны исполняться в ближайшее время. С большим трудом Соге удается собрать деньги на кратковременную поездку, состоявшуюся в 1921 году. Мийо гостеприимно вводит его в круг своих друзей и знакомит со всеми событиями артистической жизни Парижа. Соге побывал в театре «Елисейских полей», в кабачке «Бык на крыше», познакомился с Кокто и услышал «Лунного Пьеро» — к последнему, правда, остался равнодушен. Он ошеломлен всеми впечатлениями и решает переселиться в Париж; родители соглашаются на его отъезд, но лишены возможности ему помочь. Соге приезжает в Париж в 1922 году и с помощью друзей определяется на работу, которая бы позволила ему существовать в столице. Не один год будет он выполнять функции то приказчика трикотажного отдела торгового дома «Пари-Франс», то агента по продаже масла и жира, то секретаря Музея Гиме и т. д. Чувство юмора и горячая любовь к музыке помогают ему преодолеть все невзгоды. По совету Мийо он обращается для продолжения своего музыкального образования к Ш. Кёклену, который соглашается обучать его полифонии и сочинению, но только бесплатно. Занятия с Кёкленом завершают овладение Соге композиторской техникой и укрепляют Соге в его склонности к ясному мелодизму, прозрачной и логичной полифонии и тонкостям оркестрового колорита. Мийо знакомит Соге с Сати, который охотно берется

опекать молодого провинциала, вовлекая его в круг молодежи «Аркейской школы».

Среди молодежи, окружающей «аркейского мудреца», Coге особенно близок Дезормьер, который заражает его своим увлечением французской музыкой XVII—XVIII веков, в первую очередь Люлли и Рамо. Это не замедлило сказаться в сочиненной Coге Сюите танцев для фортепиано под общим названием «Françaises». Новые склонности Сати к музыке благозвучной и мелодичной, образец которой Сати видит в творениях Гуно, также сыграли немаловажную роль в формировании творческой индивидуальности Coге, оставшегося чуждым крайностям музыкального языка авангардистов. К этому времени относятся слова Coге, надолго определившие его творческую направленность: «Быть современным совсем не означает имитировать в музыке всяческий механизм и машинизм нашей промышленности... Эта „внешняя“ сторона нашей цивилизации не годится для омузыкаливания. Музыка должна стремиться выразить сущность современного человека „изнутри“ и при этом простыми, скупыми, скромными средствами, как это всегда было присуще французскому искусству»<sup>1</sup>.

Скромным дебютом в Париже молодого композитора было участие в концерте «Аркейской школы» 25 октября 1923 года, где исполнялись его «Ноктюрн» и «Танец матросов». При всем благожелательном отношении к Coге его сверстников, ему нелегко было преодолеть неуверенность в своих силах и застенчивость молодого провинциала, скованного еще и тем, что жизненные обстоятельства помешали ему получить систематическое музыкальное образование в каком-либо почтенном учебном заведении, диплом которого дает по традиции неоспоримое право на признание. Несмотря на всю быстроту в овладении мастерством, которым были отмечены уже первые сочинения Coге, его еще долго будут уязвлять коварные упреки критики «справа» в дилетантизме, недостатках профессиональной выучки или «старомодности» вкуса, и робости музыкального языка — со стороны критики «слева». А между тем Coге уже в первых сочинениях проявлял то самое тяготение к восстановлению связей с традициями, к простоте и прозрачности музыкальной ткани, естественности мелодии и умеренности в новаторских изысках политонализма, а также чуждости атонализму и додекафонии, которые были присущи не только Coге, но и многим другим его современникам, таким как Пуленк, Тайефер, Ибер, особенно в 30-е годы.

Coге пробовал свои силы в разных жанрах, но наиболее значительное место в его творчестве занимают сочинения для театра, и именно в театральных жанрах он добился первых успехов. Он начал с малых форм, одноактных балетов и коми-

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Dumesnil R. Histoire de la Musique*, t. V, p. 176.

ческих опер. Первым был парафраз вальса «Розы» Оливье Метра, послужившего основой для балетной сцены (хореография Л. Мясина, декорации М. Лорансен), поставленной в театре «Cigale» в антрепризе графа де Бомона, предпринявшего ряд постановок для избранной публики в сезоне 1923—1924 годов. Сцена эта имела успех, и автора партитуры заметили. В том же сезоне в Театре м-м Бериза была поставлена опера-буффа «Плюмаж полковника», либретто и музыка которой принадлежали Соге. Но подлинный успех выпал на долю его балета «Кошка», поставленного Дягилевым 30 апреля 1924 года в Монте-Карло и месяц спустя в Париже с хореографией Баланчина в поразивших всех декорациях Певзнера и Габо. Заглавную партию танцевала О. Спесивцева, восхитившая необыкновенной пластичностью и грацией созданного ею загадочного образа женщины-кошки. Самые требовательные критики отмечали «мелодичность и простодушную прелесть музыки Соге» (Пьер Лало), «умелую оркестровку, простоту и наивную грацию партитуры» (Анри Малерб). Так в Соге признали композитора балетной музыки, хотя порой и ставили ему на вид «излишнюю, в духе Сати, простоту и обнаженность музыкальной ткани». Успех закрепили его дальнейшие балеты: «Давид» с хореографией Л. Мясина, написанный для Иды Рубинштейн и поставленный в 1928 году в Grand Opéra, и «Ночь» в постановке и с участием С. Лифара по сценарию Б. Кохно в декорациях и костюмах К. Берара. В последних двух балетах музыка Соге значительно насыщеннее и сложнее.

В 1933 году в сообществе с Ж. Баланчиным, Тамарой Тумановой и в декорациях А. Дерэна, Соге создает музыку балета «Празднества» (древнеримские вакханалии), в которой отмечалось многообразие ритмов и изобретательность оркестровки. Несколько ранее, в 1930 году, желая повторить свой опыт создания оперной партитуры, Соге обращается к комическому жанру, остановив свой выбор на сюжете, заимствованном из рассказа Чехова «Роман с контрабасом». Либретто принадлежит начинающему молодому писателю Анри Труайя. Опера в двух актах называется «Контрабас». При некоторой запутанности либретто музыка оперы привлекательна своим бесхитростным лиризмом и добродушным юмором. В ней много свежих певучих мелодий и непритязательность комизма, показавшегося светской публике недостаточно пикантным. Опера была встречена равнодушно, что немало огорчило ее автора. Возобновленная в 1957 году, она неожиданно завоевала всеобщее признание. Однако и после прохладного приема в 1930 году оперы «Контрабас» Соге не оставляет желание писать вокальные сочинения. Он создает в 1934 году кантату для женского голоса с оркестром «Ясновидящая», признанную одним из лучших его сочинений. Кантата эта была лишь подступом к более серьезному сочинению, замысел которого Соге вынашивал

много лет — опере «Пармская обитель», по роману Стендаля, либретто А. Люнеля. Опера была завершена в 1936 году и поставлена 11 марта 1939 года в Grand Opéra с большим успехом. «Пармская обитель» в трех действиях и одиннадцати картинах — монументальное сочинение, длящееся около четырех часов, построенное в жанре большого исторического спектакля, знаменует возвращение к традиционным оперным формам. «Я отдал ей самое лучшее, что есть во мне», — говорил о ней Соге, придавая особое значение своему детищу. Стиль оперы несет на себе отпечаток сознательного воскрешения лучших традиций Гуно и Верди в соответствии с сюжетом и литературным первоисточником. Музыка оперы тональна, благозвучна, полна широко распетых ариозных и песенных кантилен, всегда выразительных, порой несколько эклектичных, но всюду равно чуждых ухищрениям модернизма. Множественность линий и масштабы романа не могли быть сохранены в либретто. В драматургии оперы главное место отводится истории любви Фабрицио дель Донго и Клелии; герцог Моска и герцогиня Сан-Северина отодвинуты на второй план и играют лишь эпизодическую роль. Три дуэта Фабрицио и Клелии являются важными узловыми моментами в общем драматургическом развитии и отличаются нарастающей драматической напряженностью. В заключительной финальной сцене Соге достигает подлинного величия. Сцены камерно-лирического плана чередуются с контрастными, искусно написанными массовыми и праздничными сценами народно-жанрового и пышно-зрелищного характера. Достойное место отводится и балету. В партитуре представлены разнообразные оперные формы — ариозного, романсового (серенада Фабрицио в темнице) и монологического (проповедь Фабрицио) склада. Народно-песенное начало представлено брэннеттой и сценой в трактире. Существенную роль играют ансамбли: разнохарактерные дуэты, квинтет (в ложе Сан-Северины) и секстет (заговорщики в первом действии). Точностью просодии отличаются не только речитативы, но и кантилены. В опере отсутствует увертюра; музыка начинается с началом действия. Оркестр звучит легко, прозрачно, в меру выразительно и колоритно, но роль его остается соподчиненной пению. Стилистикой своей оперы Соге доказал не только жизнеспособность оперы как жанра вообще, но именно в той ее специфике, какая сложилась в пору расцвета оперы XIX века, французской и итальянской. Дальнейшей сценической жизни «Пармской обители» помешала война.

В конце 30-х годов Соге работает очень продуктивно. Едва завершив оперу «Пармская обитель», он принимается за кантату для женского голоса и оркестра «Тени сада» (1938), пронизанную романтикой и лиризмом; создает цикл романсов «Движения сердца» (1938). Возникает замысел балета «Миражи», предназначенного для С. Лифара; партитура завершена

в 1941 году, но реализация постановки откладывается до 1944 года, а осуществляется лишь в 1947 году.

Соге, как многие патриотически настроенные французы, внес свою лепту в тайную борьбу с захватчиками, хотя и не играл в движении Сопротивления значительной роли. «Я чувствовал себя виновным оттого, что бессилён что-либо изменить», — говорил Соге<sup>1</sup>. Подавленность, униженное национальное достоинство, горе утрат, горячее сочувствие жертвам фашистского произвола, замученным в застенках или томящимся в концлагерях, сублимируются французскими художниками в творческой активности. Несмотря на невзгоды и лишения, во время оккупации Соге много сочиняет. Он успевает написать балет «Почтовые открытки» (1941), детский балет для марионеток «Стрекоза и муравей» (1941), комическую оперу «Неожиданное пари» на либретто Пьера Бертэна по комедии Седэна (премьера в Орёга Соміке в апреле 1944 года), музыкальное оформление нескольких драматических спектаклей. Была задумана и завершена «Симфония искупления» (1943—1945), «посвященная невинным жертвам войны и гитлеровского террора». Она впервые была исполнена в Брюсселе в апреле 1947 года и 8 февраля 1948 года — в Париже. Симфония трехчастная, ее замысел ясен и строг. Первая часть — тревожное, мятущееся Allegro, построенное на непрерывном нарастании, завершающемся взрывом отчаяния. Вторая часть — Andante — сосредоточенное, но просветленное, почти пасторальное, выражающее надежду. Третья часть — Allegretto — строится на трех маршевых темах, упорных и навязчивых в своем настойчивом движении, подчеркнутом пронзительными флейтами. Финал завершается долгой, скорбной, медленно приходящей к умиротворению кодой.

Одним из лучших сочинений этих лет является балет «Бродячие комедианты» (по смыслу — «Бродячий цирк») на сценарий Бориса Кохно в постановке и с участием Ролана Петит в декорациях и костюмах Кристиана Берара (премьера 2 марта 1945 году в театре «Елисейских полей»). Спектакль стал событием благодаря редкой цельности в решении всех его компонентов, основой которого явилась музыка, разнообразная, выразительная, конкретная в своей «цирковой» специфике и в то же время очень поэтичная. Соге посвятил свою партитуру Эрику Сати, намекая этим на связь своего балета с «Парадом» Сати и отдавая дань приоритету главы «Аркейской школы», к которой он некогда принадлежал. Действительно, в «сюжете» балета есть сходство с «Парадом», но аспект решения иной. Бродячая труппа приходит, расставляет свой реквизит, дает спектакль, собирает свои пожитки и уходит. Создатели «Бродячих комедиантов» сохраняют поэзию циркового представления;

<sup>1</sup> Цит. по: *Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты*. М., 1966, с. 205.



жалкие, голодные бедняки остаются артистами, они первые верят в иллюзию создаваемого ими зрелища, искусство возвышает их над обыденностью, придает им на миг красоту. И музыка Соге сообщает эти черты праздничности, приподнятости, заразной жизнерадостности ритмам бытовых танцев, а незатейливым, порой банальным мелодическим формулам вальса, польки, марша, галопа — изящество, нежность, полетность, задор, мечтательность, блеск, благодаря изобретательно и точно выбранным краскам гармоний и оркестровых тембров.

Среди без малого двух десятков балетов Соге партитура «Бродячих комедиантов» остается одной из лучших. Именно в этой партитуре отчетливо проявилась родственность музыкальной стилистики Соге Пуленку.

И в дальнейшие годы музыкальный театр остается в центре творческого внимания Соге, а тематика вдохновлена выдающимися романтическими творениями XIX века. Так, в сентябре 1947 года на фестивале в Берлине впервые поставлен балет Соге «Дама с камелиями» по пьесе А. Дюма на сценарий Т. Гзовской, в котором романтически возвышенный образ героини был создан прославленной французской балериной Иветт Шовире. В 1951 году на фестивале в честь композитора в его родном городе Бордо впервые увидел свет рампы балет Соге «Времена года» на музыку «Аллегорической симфонии» (1949) по сценарию Ж. Дюпона с хореографией Л. Мясина. В насыщенную партитуру симфонии включены вокальные solo и хоры, органично сплетающиеся с танцами. К числу наиболее значительных сочинений 50-х годов относится также опера Соге «Капризы Марианны» по одноименной пьесе А. де Мюссе (либретто композитора), близкая в своем решении «Пармской обители», но с преобладанием лирического начала<sup>1</sup>.

Творческие силы Соге с годами не оскудевают. Композитор не ограничивается обращением к театральным жанрам (кроме опер и балетов он неоднократно оформляет музыкой драматические спектакли и кинофильмы). Он отдает щедрую дань и чисто инструментальным жанрам. Еще в 1934 году им создан Концерт а-молл для фортепиано с оркестром, а затем в 1953 году — «Концерт Орфея» для скрипки с оркестром; в 1954 году — Третья симфония; в 1958 году — симфоническое размышление «Одиночество»; в 1964 году — «Концертная мелодия» с-молл для виолончели с оркестром, построенная в виде свободного по форме, широко развернутого одночастного концерта.

Соге принадлежит к числу тех, увы, теперь уже немногих представителей старшего поколения, которые остались верными принципу сохранения тесных преемственных связей с лучшими традициями французской музыки XIX века.

---

<sup>1</sup> Премьера оперы «Капризы Марианны» состоялась в июле 1954 г. на фестивале в Экс-ан-Провансе.

Итак, к концу 30-х годов, а затем в военные и послевоенные годы признанное ведущее положение в музыкальном мире Франции заняло поколение, превратившееся теперь в «старшее», среди которого по праву лидировали Онеггер, Мийо, Пуленк и остальные члены группы «Шести» в окружении довольно многочисленных их ровесников, пополнивших к этому времени ряды «независимых» и одиночек. Эти последние тяготели либо к группе «Шести», как Анри Сеге, Жак Ибер, Клод Дельвенкур, либо ко все более модернизовавшимся «традиционалистам», с которыми порой сближались более или менее последовательные сторонники Дебюсси или Равеля, как например Морис Деляж, Ролан-Манюэль, Жорж Миго, Морис Эмманюэль, Раймон Лушёр, Поль Мартино, Раймон Шарпантье и другие. Близкие им композиторы Поль Парэй и Альбер Вольф предпочли сочинению дирижирование, в чем и достигли мировой известности.

Почти все эти перечисленные композиторы получили образование в разных классах Парижской консерватории, отличались немалой одаренностью, большой культурой, широкой эрудицией (среди них были выдающиеся музыкальные ученые и публицисты), разносторонней композиторской техникой, но, увы, скорее могли быть отнесены к искусным эклектикам, чем оригинальным индивидуальностям, хотя у каждого из них в активе было не мало отдельных творческих удач, не завоевавших им, однако, выдающегося положения в развитии французского музыкального искусства.

Пожалуй, большую сплоченность и единомыслие продолжают проявлять и на этом этапе представители *Schola Cantorum*, хотя и они постепенно теряют присущую первым питомцам *Schola* воинственную обособленность, но сохраняют по традиции более тесные, чем Консерватория, контакты с периферийными музыкальными очагами Франции.

Именно это поколение музыкантов вынесло на своих плечах тяжкие испытания второй мировой войны и фашистской оккупации. Некоторые из них пали ее жертвами. Большинство с честью выполнило свой гражданский долг и активно способство-

вало восстановлению после войны музыкальной жизни Франции и дружеских контактов с представителями других национальных культур. Но идейно-эстетические и творческие установки старшего поколения не отвечали новым веяниям, увлекшим умы послевоенной молодежи, которая предъявляла к искусству новые требования. Навстречу их запросам выдвигаются музыкальные деятели иной формации, среди которых привлекает особое внимание уже упоминавшаяся группа, выступившая еще в конце 30-х годов под знаменем общих идейно-эстетических установок, декларированных в виде своеобразного художественного манифеста. Ее составляли Ив Бодрие, Андре Жоливе, Даниэль-Лесюр и Оливье Мессиян. Инициатором объединения был Бодрие, предложивший своим друзьям проявить инициативу воскрешения программного симфонизма, провозгласив идеи «нового романтизма», «защиту нового гуманизма» и «очеловечивания музыки» в противовес наблюдавшемуся тяготению к главенству «абстрактных форм». В честь первых романтиков начала XIX века Бодрие предложил именовать их группу «Молодая Франция», подобно тому содружеству поэтов и литераторов, которое некогда возглавлял Виктор Гюго.

В основе их содружества было соблюдение полной идейно-эстетической независимости каждого, которую и должен был защищать их союз. Каждый сохранял за собой право по-своему понимать и трактовать понятия «новый романтизм» и «программность». Тем не менее Бодрие сформулировал и опубликовал 3 июня 1936 года от имени группы манифест, в котором подчеркивалась необходимость вернуть музыке непосредственность чувства. Музыка должна выражать душевное состояние художника, вызванное созерцанием природы или другими явлениями внешнего мира, возбуждавшими его эмоции. Подвергаются осуждению любые навязываемые художнику предписания или запреты как академистов, так и авангардистов. Возрождается интерес к симфонической поэме, как форме, рожденной свободным пониманием программности. Отвергаются любые «заданные» формы и жанры ради непосредственного выражения эмоций, порожденных духовным или психологическим импульсом и этот тезис определяет преемственную связь как с романтизмом, так и импрессионизмом, заслуги которого в обновлении музыкального языка они признают. Вопросы композиторской техники должны определяться только замыслом и склонностями художника: «В музыке не может быть установленных формул, т. е. она выражает эмоцию художника, которая находится в непрерывном диалектическом становлении»<sup>1</sup>.

Идеи, высказывавшиеся Ивом Бодрие, лишь в общих чертах принимались остальными членами «Молодой Франции». Каждый из них намечал свои приемы их творческого преломления,

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Dumesnil R. Histoire de la Musique*, t. V, p. 217.

каждый развивал свою, близкую ему тематику и определял свои художественные ориентиры в поисках оригинального метода формирования своей звуковой системы. При этом все дружно отвергали как додекафонию, так и каноны неоклассицизма. Но, пожалуй, крепче всего их объединяло присущее всем тяготение к разным видам спиритуализма: Жоливе обращался к таинственным мистическим силам древних верований; Мессиян — к опоэтизированным традиционным образами католической догматики; Бодрие и Лесюр — к фантасмагориям некоторых романтиков XIX века, с которыми в их творчестве нередко соседствовали библейские и католические религиозные мотивы и темы.

Тревожные общественные события, предшествовавшие второй мировой войне, не привлекли внимания этой группы молодежи, замкнувшейся в кругу необычных идейно-эстетических проблем, которые были чужды гражданским и патриотическим мотивам. Годы войны и оккупации породили особые темы в их творчестве, в которых причудливо сочетались религиозно-мистические идеи мученичества, обреченности и упования на потусторонние утешения с реальными причинами, их породившими. В годы войны содружество «Молодая Франция» распалось и не восстановилось в послевоенные годы, т. к. творческие пути ее членов далеко разошлись. В дальнейшем с наибольшей интенсивностью и своеобразием развивалось творчество Жоливе и Мессияна. Как тот, так и другой заняли ведущее положение во французской музыкальной культуре послевоенного времени. Более традиционным оказался путь, избранный Лесюром. Увлечен изучением специфики и возможностей звукового кино Бодрие, основавший совместно с Л'Эрбье в 1945 году Институт кинематографии<sup>1</sup>.

Андре Жоливе (1905—1974) раньше других в этой группировке привлек внимание необычностью своих творческих замыслов и смелостью их решения. Разносторонне одаренный, он колебался между литературой, поэзией, живописью и музыкой. Главенство музыки определили занятия композицией с Полем Ле Флемом, дополненные встречами с Эдгаром Варезом. Не без влияния Вареза Жоливе проявляет особую склонность к смелым экспериментам в области звуковых эффектов и новоизобретенных инструментов. Достигнув свободного владения общепринятой композиторской техникой в камерных инструмен-

---

<sup>1</sup> Ив Бодрие (1906) обратился к музыке довольно поздно, получив предварительно широкое гуманитарное образование в Университете на факультетах права и философии. В композиции он автодидакт, лишь кратко-временно пользовавшийся советами известных педагогов. Его творческий багаж невелик: программные симфонические сочинения «Песнь Юности», «Властитель Сейна» (1936), «Музыкант в городе» (1937), «Элеонора» по поэме Эдгара По, «Большой бриг» (1939), а также Струнный квартет (1943), Симфония (1945), Малая кантата святой троицы (1952), Поэмы Тристана Корбьера для голоса и фортепиано (1960).

тальных сочинениях (Соната для струнного трио, Струнный квартет, Анданте для струнного оркестра), с 1935 года Жюливе погружается в изучение издревле присущего музыке магического завораживающего воздействия на психику человека, что приводит его к знакомству с музыкальными системами культовой и ритуальной музыки древних народов прошлого и настоящего. Он изучает полинезийские напевы, древнеиндийские музыкальные системы, а позднее — наиболее архаические пласты европейской музыки, устанавливая особое, главенствующее значение первородных элементов музыки — звука и ритма — в их гипнотическом, завораживающем воздействии. Результаты своих исследований Жюливе высказывает в ряде статей. Композитор ставит своей задачей вернуть музыке ее древний первозданный характер, когда она была непосредственным выражением как обыденного, так и магического в человеческом бытии. «Музыка должна быть звуковым выражением прямой связи человека с вселенской космической системой»<sup>1</sup>, которую он наделяет непостижимыми, не подвластными разуму потусторонними силами.

Впервые замысел «выявить тайную магию» звуков Жюливе воплощает в Шести пьесах для фортепиано под названием «Мана». «Мана — это та сила, которая сокрыта в привычных нам фетишах, она отождествляет нас им, а их — нам.»<sup>2</sup> За ними следуют «Заклинания» для флейты solo (1936), «Пляска заклинаний» для большого оркестра, двух волн Мартено и ударных (1939), «Пять ритуальных танцев» (фрагменты из балета «Заколдованный круг» по сценарию Клода Вермореля) и «Космогония» для оркестра (1939), «Симфония танцев» (1940). В этих сочинениях Жюливе отказывается от тонального мышления, создавая свою систему, основанную на «естественно-акустическом эффекте резонанса» и сложно разработанной обертоновости в сочетании с экзотическими ладами и ритмоформулами. Он отказывается от гармонического письма, заменяя его «динамикой звуковых сопряжений», неразрывно связанной с ритмом, определяющим фазы сонорных сгущений и разрежений. При всех возможных сложностях звуковых сопряжений Жюливе считает главенствующим в музыке наряду с ритмом пение человеческого голоса. В эти же годы он неоднократно обращается к вокальным жанрам, в которых находит, пожалуй, наиболее непосредственное выражение связей с окружающим миром. Так, в 1938 году Жюливе создает «Три мужских песни» для баритона с оркестром, в 1940 году — «Три жалобы солдата» на свой текст в народном духе: «Жалоба побежденного солдата», «Жалоба на Гийском мосту», где фигурируют три действующих лица;

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Dumesnil R. Histoire de la Musique*, t. V, p. 208.

<sup>2</sup> *Dumesnil R. Histoire de la Musique*, t. V, p. 208.

«Жалоба, обращенная к Богу», где на лоне природы одинокому солдату открываются вечные истины.

В послевоенные годы Жоливе отказывается от внешних признаков праязыческой ритуальности, чаще обращается к более близкой по времени и даже национальной тематике и общепринятым традиционным формам, что не мешает ему сохранять в этих сочинениях дух магического действия и динамизм завораживающих сил, поражая все новыми находками в сочетании тембров и взрывчатой активности ритмоформул.

В 1942 году Жоливе создает «Дельфийскую сюиту» для флейты, гобоя, кларнета, двух валторн, трубы, тромбона, волн Мартено, арфы, литавр и ударных. Сюита состоит из 8 частей, каждая из коих несет свое образное содержание: Прелюдия (магия солнечного восхода), Псы Эреба, Гроза, Покой в природе, Процессия, Дионисийские восторги, Заклинание, Шествие. Каждая из частей написана в своем ладу, античном или созданном самим композитором. В последующие годы Жоливе сочиняет ряд концертов для сольных инструментов с оркестром, — для фортепиано (1950), волн Мартено (1947), флейты (1949), арфы (1952), фагота (1954), виолончели (1962 и 1966), Концертино для трубы (1954), — широко используя в них экзотические лады и ритмы; три симфонии (1953, 1961, 1964), а также Французскую сюиту для оркестра (1957) и Вариации на тему Люлли (1961). Неоднократно обращается он и к театру: балеты «Гиньоль и Пандора» (1944), «Незнакомец» (1950), «Четыре истины» (1941), «Marines» (1961), «Ариадна» (1964) и комическая опера «Долорес» (1947).

Но самыми значительными его произведениями этих лет являются монументальная «Эпиталама» для «12-голосного вокального оркестра» (1953) и оратория «Правда о Жанне», впервые исполненная 20 мая 1956 года на родине Жанны д'Арк в Домреми. В «Эпиталаме» Жоливе использует смешанный хор как чисто инструментально без слов, так и вокально, с отчетливой артикуляцией текста, проявляя неисчерпаемую изобретательность в хоровом письме. В оратории «Правда о Жанне» для семи солистов, хора и оркестра автор либретто Хильда Жоливе использует текст протоколов посмертного пересмотра суда над Жанной, состоявшегося в 1455 году и завершившегося ее реабилитацией. Грандиозная эпопея разворачивается как бы в двух временных плоскостях: чередуются эпизоды повторного суда, показания свидетелей, молебны близких о восстановлении истины и картины детства, юности, подвигов Жанны, оживающие в воспоминаниях о ней. Эти картины воссоздаются при широком участии оркестра. Оратория завершается торжественной хоровой кодой, провозглашающей: «Такова правда о Жанне в свете истинного правосудия... Дочь Лотарингии, своею смертью ты даровала жизнь Франции. Мы поем тебе славу, избранница божья, ты наш друг навеки!» Оратория Жоливе

по праву может быть поставлена рядом с «Жанной на костре» Онеггера именно потому, что получила иное, самостоятельное и не менее убедительное решение.

Творческий путь Жоливе поражает амплитудой его завоеваний, размахом интересов, неизменно растущим мастерством, богатством средств выразительности от экспериментов в области экзотической архаики до широко доступной национальной эпопеи, питаемой народными истоками. В послевоенные годы общественная активность Жоливе неизменно растет; он выполняет многочисленные функции руководителя или консультанта в учреждениях, управляющих культурой и искусством Франции. С 1966 по 1970-е годы он еще и профессор композиции Парижской консерватории.

Не менее значительное место, но под знаком иных идейно-эстетических позиций занял в музыкальной жизни послевоенной Франции Оливье Мессиа́н (р. 1908). Плодовитый, неповторимо оригинальный композитор, создатель своеобразной звуковой системы, изложенной в его теоретическом труде «Техника моего музыкального языка»<sup>1</sup>, выдающийся органист и дирижер, авторитетный педагог, создавший свой курс музыкальной эстетики и свою систему воспитания композиторов, разносторонний публицист и писатель о музыке, Мессиа́н во всех областях своей многосторонней музыкально-общественной деятельности настойчиво пропагандирует свое понимание содержания и целей музыкального искусства, идейная основа которого остается неизменной с первых его творческих шагов.

Сын ученого-лингвиста и поэтессы Сесиль Соваж, Мессиа́н родился в Авиньоне, детство провел в Гренобле, одиннадцати лет поступил в Консерваторию в Париже, куда переселилась вся его семья. В Консерватории он завоевывает все награды, включая органную импровизацию (он любимый ученик крупнейшего французского органиста Марселя Дюпре) и композицию (ученик Поля Дюка). С 1930 года Мессиа́н органист церкви Святой Троицы и одновременно — преподаватель в Schola Cantorum, в Высшей нормальной школе, с 1941 года — в Консерватории. В 1931 году в Концертах Старама исполняется впервые его симфоническая медитация «Забутые приношения». На протяжении последующих девяти лет подавляющее большинство его сочинений для органа, фортепиано, камерных ансамблей или симфонического оркестра посвящено религиозной тематике. Этот полный сил, успешно завоевывающий признание молодой человек живет в узком кругу теологических проблем, религиозных размышлений, средневековых легенд, не

---

<sup>1</sup> Изложению и толкованию этого теоретического труда Мессиа́на посвящены статьи Ю. Холопова: «О творчестве и теории Мессиа́на». — Советская музыка, 1965, № 10 и «О трех зарубежных системах гармонии». — Музыка и современность, М., 1966, № 4 и др.

замечая бурной общественной жизни Парижа. Он остается вдали от общественных бурь, идейной борьбы, литературных споров, театральных премьер.

Огромное музыкальное дарование и великолепная профессиональная выучка у двух выдающихся энциклопедически образованных музыкантов М. Дюпре и П. Дюка стимулирует творческую активность Мессияна, неизменно вдохновляемую религиозными темами. Мессиян создает все более пространные, широко задуманные, сложные композиции, в которых полифоническое мастерство сочетается с утонченными красочно-колористическими находками. В 1932 году он создает «Гимн Святому Причастию» для оркестра и «Вознесение» (четыре симфонические медитации), в 1935 году — «Рождество Господне» — 9 медитаций для органа; в 1939 — «Пречистые тела. Семь видений из жизни Воскресших» для органа и многие другие сочинения. Он не замечает трагических событий в Европе, ни фашизма в Германии, ни угрозы фашистского переворота во Франции, ни гибели испанской Республики, ни надвигающейся на Францию угрозы войны.

Мессияна призывают в армию; в числе многих других он попадает в плен и направляется в лагерь в Силезию. Он безропотно переносит тяготы плена, выскивает музыкантов среди пленных и пишет для них «Квартет на конец света» для скрипки, виолончели, кларнета и фортепиано. С большими трудностями пленные музыканты раздобывают убогие инструменты, ухитряются собраться для репетиций и 15 января 1941 года исполняют Квартет перед пленными французами, бельгийцами и поляками, воспринявшими его как повесть о себе. В привычных Мессияну религиозных аллегорических образах, заимствованных из Апокалипсиса, композитор выражает страданное им понимание сути происходящего. Композитор охвачен тревожным, но покорным ожиданием неизбежной всем грозящей смерти, отчаянно цепляясь за жалкое утешение надеждой на воскрешение к вечной жизни, даруемой мученикам милосердием Иисуса. Квартет состоит из частей, носящих следующие названия: Хрустальная литургия; Вокализ ангела, возвещающего конец света; Бездна птиц; Интерлюдия: Слава предвечному Иисусу; Танец Ярости для семи труб; Сплетение радуг ангелом, возвещающим конец света; Слава бессмертию Иисуса. Эта поэтика, достойная воображения средневекового схоласта, оказывается привычной образной сферой молодого музыканта середины XX века. Нет сомнений в искренности переживаний и размышлений, вложенных Мессияном в Квартет, но примечательно, что даже бедствия родной земли и личные испытания не вывели его из орбиты религиозных концепций.

Друзья и близкие с большим трудом добиваются освобождения Мессияна из лагеря военнопленных. В конце 1941 года он возвращается в Париж, получает должность профессора гармо-



нии в Консерватории и окончательно оформляет уже ранее сложившуюся свою теорию композиции — «Техника моего музыкального языка». В его творчестве до 1945 года продолжают доминировать религиозные мотивы, в разных формах воплощающие основные догматы католицизма. Все они носят не служебно-культовый, а свободный по композиции образно-аллегорический характер. Это «Амен — видения» для двух фортепиано (1943), «Три маленькие литургии божественного присутствия» для женского хора, фортепиано, воли Мартено и оркестра (1944). В них утонченные, даже изысканные, новаторские средства выражения причудливо сочетаются с наивной, как в сказке или притче, формулировкой идеи. В том же 1944 году создается также большой цикл для фортепиано «Двадцать взглядов на Иисуса-младенца». Каждая из пьес имеет свое название: на младенца «взглядывают» бог, звезда, дева Мария, Время, Святой Дух, ангелы, пророки, пастухи, волхвы, Молчание... и наконец все завершает взгляд Церкви Любви. Последнее название несет чисто дидактическую прокатолическую идею. Пьесы разнохарактерны, образны, порой овеяны жанровостью и неизменно насыщены авторской эмоцией, тем более конкретной, чем менее отвлеченно-аллегорично их название. В этом проявляется поэтическая сущность религиозности Мессиана. Он больше переживает, мечтает, фантазирует, чем отвлеченно размышляет.

С 1945 года творчество Мессиана вступает в новую полосу — мир композитора обогащается новой тематикой, в которую он погружается с присущей ему увлеченностью. Интерес к этой новой тематике, по всей вероятности, возник не без влияния более ранних изысканий Жюливе. Мессиаан отдается изучению и творческому преломлению древне-индийских верований, культа Любви как источника жизни, борющейся со смертью, побеждающей ее и сливающейся с нею. Мессиаан ищет и видит в этих верованиях предвосхищение христианства, — единственной, истинной и всеобъемлющей религии любви. К тому же спиритуализированный культ любви реабилитировал в глазах Мессиаана «земные» проявления этого присущего всему живому чувства, что удовлетворяло поэтические склонности композитора. Мессиаан изучает не только древне-индийские религиозно-философские трактаты и сказания, но и музыкальные системы, тесно связанные с культом и его магическими действиями. Музыка — язык, выражающий потустороннее, главное средство связи человеческой души с тайными, высшими силами. Это понимали уже в далекой древности служители культа и разрабатывали сложные соотношения ритма и мелодии в музыке, сопровождавшей культовые ритуалы. Музыка — наиболее непосредственный выразитель самых затаенных и самых неистовых эмоций человеческой души, в которой чувственные устремления соседствуют и переплетаются с отрешенными от всего земного

религиозными экстазами. Мессиян создает свой скорее «языческий» вариант музыкального воплощения единства земного и духовного. В его многочисленных высказываниях (в печати, интервью, авторских аннотациях) очень причудливо сочетаются культ девы Марии с легендой о Тристане и Изольде, древнеиндийские сказания с видениями из Апокалипсиса, освоение индийских раг с уже созданной им ладо-ритмической системой. Мессиян пользуется терминологией из санскрита или придумывает сам словесную стилистику в духе древней индийской, а позднее японской поэзии. На этой почве появляется «Nagawī» — цикл из 12 песен Любви и Смерти на собственный текст для сопрано и фортепиано (1945), «Santoyodjaуа» для фортепиано и «5 Rechants» («Пять песнопений») для 12-голосного смешанного хора (1948), а также «Пять этюдов ритма» (1949) для фортепиано, представляющих экспериментальную разработку сложнейших метроритмических дроблений и многослойных их напластований. Но центральное место в воплощении философско-поэтических исканий Мессияна этих лет занимает «Турангалила-симфония» (1946) для фортепиано solo, волн Мартено и большого оркестра, в котором особо расширена группа ударных инструментов. Это грандиозное по звучности и очень пространное (10 частей!) сочинение, длящееся свыше полутора часов; к нему композитор написал обширное пояснение. Содержание симфонии, как и ее название, — символично-аллегорическое, многозначное: «Ли́ла означает игра, игра творения, игра жизни и смерти. Ли́ла означает также любовь. Туранга — это бегущее время, это движение и ритм. Турангалила, следовательно, означает одновременно: песнь любви, гимн радости, времени, движению, ритму, жизни и смерти»<sup>1</sup>. Симфония завершается торжеством любви, но любовь эта увековечивает себя в смерти. Так пытается примирить Мессиян земное с небесным, преходящее с вечным. Партитура симфонии поражает звуковой насыщенностью, многослойностью письма, крайней дробностью метроритмической организации отдельных голосов в густой, но ювелирно разработанной фактуре, в которой помогают разобраться слуху четыре доминирующие сквозные темы, очень простые и рельефные. Их смысл, как и содержание отдельных частей, красноречиво и цветисто разъясняет в своей аннотации композитор. Организация сложной непрерывно движущейся ткани симфонии строится согласно правилам техники композиции, выработанной Мессияном.

В начале 50-х годов Мессиян увлекается новой темой, имеющей в его толковании пантеистический характер, — это тема птиц. Для Мессияна птицы — олицетворение души природы; их голосами все живое в природе славит своего создателя — бога. Чтобы включить в свою музыку голоса птиц, Мессиян углуб-

---

<sup>1</sup> Из аннотации Мессияна к альбому пластинок фирмы R. C. A.

ляется в изучение орнитологии. Он знакомится со всеми разновидностями птиц, населяющих Францию, а также некоторыми видами экзотических птиц. Он наблюдает их повадки, условия их бытования в лесах и полях, записывает их пение на пленку и переводит их песни на язык музыкальных звуков, признавая всю неизбежную приблизительность этих «переводов». Мессиа́н создает ряд сочинений, строящихся как на последовательном, так и на одновременном комбинировании птичьих напевов, создавая из них искусные «контрапункты». Самая первая и самая «простая» из них — «Черный дрозд» для флейты и фортепиано (1952)<sup>1</sup>. За нею следует «Пробуждение птиц» (1953) — симфоническая поэма в четырех частях для фортепиано solo и оркестра. Особо значительная роль фортепиано дает право причислить это сочинение к жанру концерта с исключительно сложной, виртуознейшей партией солиста. Четыре части поэмы охватывают время от полуночи до полудня. Птичьи песни начинают своим диалогом соловьи и завершает в полдень кукушка. В партитуру включаются в разных соотношениях и комбинациях напевы 38 птиц, населяющих Францию, разных по тембру, рисунку, метрике; имена птиц композитор тщательно нотирует.

Менее масштабна, но не менее детально разработана партитура «Экзотических птиц» (1955) для фортепиано solo и 18 инструментов. Завершает эту птичью серию «Каталог птиц» для фортепиано (1959); это цикл из 13 пьес, длящийся около 2,5 часов, в котором каждая пьеса посвящена «портрету» одной птицы, но существенную роль играет также зарисовка в звуках пейзажа, времени дня, всей атмосферы, окружающей крылатого певца.

В последующие годы Мессиа́н синтезирует затрагивавшиеся им ранее темы, подчиняя их главенству религиозных мотивов, трактуемых особенно монументально. К тому же Мессиа́н практически осуществляет идею взаимосвязей звуков со свето-цветовыми эффектами. Обладая «цветным» слухом, он издавна стремится найти путь к дополнению музыки цветом. Теперь он разрабатывает технические возможности создания и воспроизведения подобных «двойных» партитур. «Хронохромия» для большого оркестра (1960) и «Цвета града небесного» (1963) для фортепиано solo с оркестром и являются подобного рода сочинениями.

В послевоенные годы авторитет Мессиа́на-композитора неуклонно возрастает. Не только прокатолические круги музыкантов, но все ищущие новых путей с огромным вниманием встре-

---

<sup>1</sup> И ранее птицы изредка фигурировали в сочинениях Мессиа́на как часть или элемент музыкальной ткани. Так, в Квартете имелся эпизод «Бездна птиц», в «Нагави» появляется «Зеленая Горлинка»; в «Органной книге» (1951) — «Пение птиц».

чают каждое новое его сочинение. Непрерывные новаторские открытия Мессияна, его эрудиция, исполнительское мастерство импонируют всем. Огромное воздействие оказывал Мессиян на молодежь благодаря своему выдающемуся педагогическому дару. Его синтетические курсы анализа — эстетики — истории и композиции имели огромный успех, а семинары, посвященные проблемам ритма, воспринимались как откровения. Таким образом, два самых выдающихся по дарованию и художественной значительности композитора Франции — Жоливе и Мессиян — при всей плодотворности своей деятельности отнюдь не способствовали развитию и укреплению во французской музыке демократических тенденций, которыми было отмечено творчество Русселя, Онеггера, Мийо, Пуленка и др.

Даниэль-Лесюр (р. 1908) — четвертый член группы «Молодая Франция», какое-то время оставался в тени своих более ярких и энергичных соратников, что не мешало ему постепенно занять достаточно значительное положение среди музыкантов своего поколения. В годы учения в Парижской консерватории он завоевал признание как органист. Он ученик Ш. Турнемира по органу и композиции и после окончания Консерватории получил должность второго органиста при своем учителе в церкви св. Клотильды, где некогда властвовал над органом Франк. Одновременно он преподает контрапункт в Schola Cantorum, которую возглавил как директор в 1955 году. Среди его ранних сочинений — вокальные миниатюры и пьесы для фортепиано в старинном стиле. В 1935 году П. Монте дирижирует его Французской сюитой (Дивертисмент, Менуэт, Кантилена и Пасторальное рондо), в которой нет и намека на программность. Даже став членом «Молодой Франции», он продолжает писать фортепианные пьесы (Варьированная пастораль, Баллада, Ноктюрн), сочинения для органа (Сцена из Страстей; Гимны), вокальные миниатюры, а также камерные ансамбли (Средневековая сюита для квартета с флейтой и арфой), Пассакалью для фортепиано с оркестром.

В 1946 году он оформляет музыкой пьесу А. Мюссе «Андреа дель Сарто». Драматическая судьба итальянского художника Возрождения привлекает его. Лесюр посвящает Андреа дель Сарто симфоническую поэму (1949), сразу привлечшую внимание к ее автору, а в 1968 году он возвращается к драме Мюссе и создает на ее сюжет оперу «Андреа дель Сарто», которая завоевывает всеобщее признание. В 1953 году Лесюр сочиняет кантату «Песня песней» для 12-голосного хора а cappella, в которой показал не только превосходное владение хоровым письмом, но благородство и силу выразительности в прочтении библейского текста. Не меньшей удачей отмечена и другая кантата — «Песнь колонн» по поэме П. Валери, где Лесюр нашел особый строй музыки для воплощения античной темы. Серенада для струнного оркестра (1954) своим изяществом и ясностью

напомнила Моцарта. Камерный концерт для фортепиано с оркестром утвердил признание Лесюра как мастера инструментального письма. Балетом «Бал судьбы» Лесюр успешно дебютировал в театре Grand Opéra в 1956 году.

Пожалуй, отличительной чертой Лесюра является умеренность в новаторстве при владении разнообразной композиторской техникой. Ему не свойственны ни крайности авангардистских исканий, ни безликая сухость неоклассицизма. Глубокое знание музыки XVI—XVII веков и классической полифонии помогает Лесюру найти в инструментальной музыке свои, нетрафаретные решения. Выразительный мелос отличает его вокальную музыку. Лесюр сыграл полезную роль в музыкальной жизни Франции как общественный деятель и авторитетный педагог, но в его даровании и, особенно, в его характере, по видимому, не было тех качеств, которые могли превратить его в лидера или вожда.

Неоромантизм и спиритуалистические искания «Молодой Франции» — далеко не единственное выражение духа времени в музыке послевоенных лет. И в эти годы пестрота и разнообразие исканий в художественной жизни Франции нисколько не уменьшились по сравнению с 20—30-ми годами. Для подавляющего большинства художественной интеллигенции первое послевоенное десятилетие было годами растерянности и духовного кризиса, вызванного атмосферой «холодной войны» и воинствующей активизацией империалистических сил, готовивших новые войны.

Победа над фашистской Германией не привела к полному уничтожению фашизма, его политических и идеологических корней, о сохранении которых позаботились господствующие круги США. Необходимое для восстановления жизни и заживления ран, нанесенных войной, мирное сосуществование разных социальных систем, которого так жаждали все народы Европы, сблизившиеся в общей борьбе с фашизмом, подменила «холодная война». Ее питало не только экономическое, но и идеологическое давление на Европу американского империализма, возглавившего империализм всего мира. В духовной жизни европейских буржуазных стран «американизм» этот преломлялся в разных формах и с разной интенсивностью, сочетаясь с «местными» декадентскими и авангардистскими тенденциями, ожившими в благоприятной атмосфере тревожной неустойчивости и девальвации моральных ценностей.

Отупляющий машинизм и утонченный психоанализ по Фрейду, безудержная грубая развлекательность и сложные псевдо-научные абстрактно-конструктивные системы, примитивный утилитаризм и герметизм, рассчитанный на элиту, пессимистическая философия экзистенциализма и теория абсурда захлестывают мутной волной все области искусства Франции этих лет. В литературе, поэзии и театре, при всей запутанности

соседствующих и переплетающихся тенденций, их можно схематично свести к двум группировкам, находящимся в непрерывном взаимодействии. К одной принадлежат деятели прогрессивно-демократической направленности, стремящиеся сохранить преемственность традиций реализма. При всех разногласиях в их убеждениях и эстетических позициях, все они — участники Сопротивления, враги войны, сторонники мира и дружбы между народами, поборники социального прогресса и справедливости. Многие из них — члены компартии Франции или относятся к ней лояльно. В их числе поэты — П. Элюар и Л. Арагон, Ж. Марсенак и Ж. Превэр, П. Реверди и Э. Гийевик, прозаики П. Веркор и А. Лану, Р. Мерль и Ф. Эриа, Э. Базен, Л. Муссинак, А. Стилль и Э. Триоле.

К другому лагерю принадлежат новаторы, идейные авангардисты, сторонники экзистенциализма, теории абсурда и поэтического герметизма. Таковы — Ж.-П. Сартр, Ж. Ануй, С. Бекетт, Э. Ионеско, Р. Шар и др. Их позиции неустойчивы и противоречивы, а кривая их идейной эволюции порой парадоксальна. Однако, каждый из них, в зигзагах своей идейно-эстетической эволюции не раз сближается и даже консолидируется с прогрессивно-демократическими кругами.

В музыкальном искусстве 40—50-х годов еще более затруднительна однозначная классификация того или иного композитора в свете соотношения деклараций его идейных позиций и творческого результата. Пожалуй, наиболее последовательной демократичностью отмечено главным образом старшее поколение. Центральное положение занимают члены «Молодой Франции», каждый из которых к этому времени обособился в своем круге интересов и подчеркивает свою аполитичность. Рядом с ними заявляет о себе и с каждым годом укрепляет свой авторитет группа композиторов поколения 1915—1925 годов. Каждый из них развивается своим путем, вне группировок, но всем им в разной степени присуще осторожное применение «новаций» и сохранение основ традиционного музыкального языка. Среди них выделяется уже в эти годы Марсель Ландовски (р. 1916) и Анри Дютийе (р. 1916), а также Мариус Констан (р. 1925), Пьер Пети (р. 1922) и Серж Нигг (р. 1924).

К наиболее дерзкому экспериментаторству тяготеет Пьер Булез (1925), отдавший дань дебюссизму, затем быстро освоивший все изыски додекафонной техники и свободной сериальности, и, наконец, решительно вступивший в полосу музыкально-звуко-шумовых экспериментов в области конкретной и электронной музыки. Почвой для ее развития во Франции послужили достижения длительной лабораторной работы инженера-акустика Пьера Шеффера (р. 1910), создавшего с помощью техники звуко-шумовые композиции.

Таким образом 40—50-е годы определяются во французской музыке как переходный, неустойчиво-экспериментальный пе-

риод, в котором все же еще главенствуют тенденции предшествующих лет. Однако, к началу 60-х годов, пожалуй, будут преобладать в музыкальной практике не столько созидательные, сколько музыкально-деструктивные тенденции в области звуковых систем, что вызовет в массе слушателей ослабление интереса к самодовлеющему новаторству и приведет к угасанию авангардизма и возобновлению и укреплению у музыкантов преемственных связей с основами традиционного музыкального языка, наблюдаемых в 70-е годы нашего века. Но освещение музыкальных «событий» этого этапа требует особого исследования.

## СОДЕРЖАНИЕ

Введение . . . . .	3
Двадцатые годы . . . . .	15
Альбер Руссель . . . . .	15
Эрик Сати . . . . .	59
Возникновение «Шестерки» . . . . .	80
«Аркейская школа» и другие . . . . .	104
Тридцатые годы . . . . .	109
Дарюс Мийо . . . . .	117
Артюр Онеггер . . . . .	135
Франсис Пуленк . . . . .	187
Анри Соре . . . . .	211
На пороге нового мира . . . . .	218

Галина Тихоновна Филенко

ФРАНЦУЗСКАЯ МУЗЫКА  
ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

*О черки*

Редактор *В. С. Буренко*  
Художник *Н. И. Васильев*  
Худож. редактор *Р. С. Волховер*  
Техн. редактор *О. Е. Ларионова*  
Корректоры *Н. Е. Киселева, Т. В. Львова*

ИБ № 3174

Сдано в набор 05.03.83. Подписано в печать 11.05.83. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Высокая печать. Усл. печ. л. 14,5, Уч.-изд. л. 15,93. Изд. № 2909. Тираж 10 000 экз. Заказ 565. Цена 1 р. 40 к.

Издательство «Музыка», Ленинградское отделение.  
191011, Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского объединения «Техническая книга» им. Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 191126, Ленинград, Социалистическая ул., 14.





Ожигунов Г. Музыкантская революция первой половины XIX века



1р.40к.

