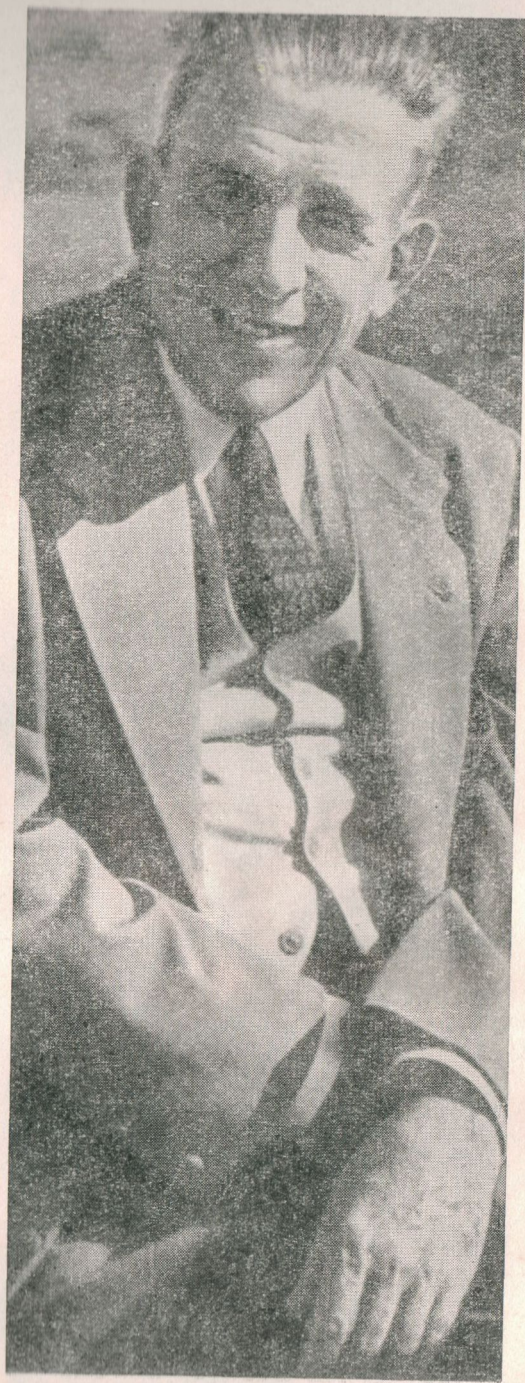




франсис
пуленк





ЗАРУБЕЖНАЯ МУЗЫКА

МАСТЕРА XX ВЕКА

И. МЕДВЕДЕВА

Франсис Пуленк

ИЗДАТЕЛЬСТВО
СОВЕТСКИЙ
КОМПОЗИТОР
МОСКВА 1969

Введение

Франсис Пуленк — одна из наиболее значительных фигур среди французских музыкантов минувшего десятилетия. Он ушел из жизни совсем недавно, в 1963 году, и сейчас еще трудно в полной мере оценить его разностороннее и отмеченное ярко выраженным индивидуальным почерком творчество. В Советском Союзе интерес к вокально-симфоническим и фортепианным сочинениям композитора весьма велик; его музыку играют и приезжающие на гастрольные зарубежные исполнители, и наши советские артисты.

Выдающийся советский пианист Э. Гилельс включил в свой репертуар «Сельский концерт» Пуленка. В исполнении ансамбля под управлением Р. Баршая прозвучала «Негритянская рапсодия». Весной 1966 года в Малом зале консерватории Адольф и Михаил Готлибы с успехом исполнили фортепианную сонату в четыре руки; осуществлена грамзапись концерта для двух фортепиано (играют Л. Брук и М. Тайманов); существует запись скрипичной и флейтовой сонат Пуленка. Звучали на советской сцене «Французская

сюита» (дирижер Г. Рождественский) и «Утренняя серенада» (дирижер В. Кин, солист Л. Берман). Видное место сочинения Пуленка занимали в программах концертов в период французской выставки в Москве, в парке «Сокольники».

Но, пожалуй, более всего советскому слушателю полюбилась одноактная лирическая опера-трагедия Франсиса Пуленка «Голос человеческий»¹, прозвучавшая в концертном исполнении в сезоне 1965/66 года со сцен Колонного зала Дома союзов, Большого зала консерватории в исполнении Н. Юреновой и Г. Вишневецкой. Позднее эта опера была поставлена в Большом театре и продолжала идти в концертном исполнении. Ленинградская академическая капелла познакомила слушателей с кантатой для двойного хора а cappella «Лик человеческий» на слова Поля Элюара (партитура издана в СССР в 1965 году с русским текстом Вс. Рождественского). В сезоне 1967 года заслуженный артист РСФСР А. Лапури и балетмейстер Большого театра СССР О. Тарасова по созданному ими либретто осуществили постановку одноактного балета «Я имя твоё пишу...» в Одесском академическом театре оперы и балета. Основой балета послужила музыка Органного концерта Франсиса Пуленка и стихи Поля Элюара; этот спектакль посвящен борьбе французского народа против фашистских захватчиков. Часто исполняются в СССР и камерные вокальные произведения Пуленка.

Композитор жил и работал в нелегкое время. Пуленк — современник обеих мировых войн. В первой мировой войне он участвовал солдатом. Вторую мировую войну ему пришлось наблюдать глазами жителя оккупированного Парижа, глазами очевидца нацистских зверств. Один из любимых поэтов компо-

¹. В 1967 году московское издательство «Музыка» выпустило клавир оперы, назвав его «Человеческий голос»; под тем же названием опера шла и на сцене. Нам кажется правильнее называть оперу «Голос человеческий», что точнее передает эмоциональную окраску произведения.

зителя, его друг Макс Жакоб, на слова которого Пуленк написал свыше пятнадцати песен, погиб в концентрационном лагере. Многие друзья Пуленка и его соавторы встали на бескомпромиссный путь борьбы. Поль Элюар, крупнейший поэт современной Франции, вступил в Коммунистическую партию и примкнул к движению Сопротивления. Пуленк не был столь решительным в своих поступках. Но и он не оставался лишь бездейственным наблюдателем.

Уже через месяц после того, как полковник Роль-Танги от имени борцов Сопротивления и генерал Леклерк от имени Правительства свободной Франции приняли в Париже немецкую капитуляцию, по радио прозвучала волнующая кантата Франсиса Пуленка «Лик человеческий» — торжественный гимн Свободе, который композитор втайне подготовил ко дню Освобождения. В творчестве Пуленка, как в капле воды, отразились события последнего полувека французской истории: на него наложили свой отпечаток и горести поражений, и радости побед.

Творческое наследие композитора во многом неоднородно и противоречиво. Нам, например, трудно принять его религиозные тенденции и устремления, но мы восхищаемся свободолобием Пуленка, жизнеутверждающим, бьющим через край оптимизмом и галльским искрометным юмором, мастерством мелодиста.

Камерно-вокальное творчество композитора снискало ему славу «французского Шуберта». Поразительно мастерство, с которым Пуленк музыкальными средствами добивается предельной выразительности текста, оттеняет малейшие нюансы человеческой речи. Выбор либретто для крупных оперных произведений Пуленка на первый взгляд кажется парадоксальным; он выбирает настолько, казалось бы, неприемлемые для этой цели, сложные тексты, что порой представляется непостижимым, как их вообще можно положить на музыку. Это относится и к «Диалогам кармелиток», и к «Грудям Тирезия», и к «Голосу человеческому». На деле именно в этих операх яснее всего проявляется своеобразное дарование компози-

тора. Весьма показательными в этом отношении выглядят слова Поля Элюара в стихотворении, посвященном Франсису Пуленку:

Я не умел прислушаться к себе, Франсис.—
Спасибо, Франсис, теперь я слышу свой голос...

В творческой биографии Пуленка можно выделить несколько отличных друг от друга периодов. В двадцатые годы, во время существования «Шестерки» — группы молодых французских музыкантов, в которую входили Онеггер, Орик, Дюрей, Мийо, Тайфер и Пуленк, — композитор отдал дань модным течениям послевоенного времени. Он увлекается эксцентриадой, эстетикой мюзик-холла, идеями урбанизма. Горожанин до мозга костей, Пуленк и музыку свою почти целиком черпает из жизни города: произведения раннего Пуленка корнями уходят в шумную толчею улиц и безмятежную тишину переулков-лабиринтов Парижа. В тридцатые годы в творчестве Пуленка намечается ясно выраженный перелом. У него проявляется склонность к вокальному жанру. Произведения композитора становятся гораздо более серьезными и глубокими. Во второй половине тридцатых годов Пуленк пишет свои первые сочинения религиозного характера. В годы оккупации в его творчестве наиболее ярко выступают патриотические мотивы. Наконец, после второй мировой войны — перед нами вдумчивый серьезный мастер, с широким кругозором, способный передать глубокое человеческое горе и восторженную любовь. Произведения Пуленка приобретают черты критического реализма.

Франсис Пуленк пронес свою музыку через все испытания. Юношей он впитал лучшие традиции французской национальной музыки, зрелым мастером — приумножил и развил их. Пользуясь образным выражением французского поэта XVII века Теофиля де Вио, И. И. Соллертинский сказал однажды, что Гектор Берлиоз родился под «взбесившейся звездой». Трудно сказать, под какой звездой родился Пуленк, но одно можно констатировать с уверенностью: звезда

его славы возшла рано и ярко освещала весь жизненный и творческий путь.

«Я восхищаюсь музыкантом и человеком, создающим естественную музыку, которая отличает тебя от других. В водовороте модных систем, догм, которые пытаются навязать сильныи мира сего, ты остаешься самим собой — редкое мужество, достойное уважения» — эти слова Артура Онеггера могут служить ключом к пониманию творчества Франсиса Пуленка¹.

В настоящей работе предпринята попытка осветить основные этапы творческого пути композитора. Главы третья — седьмая посвящены разбору его наиболее значительных произведений. Особое внимание уделяется анализу таких крупных сочинений Пуленка, как вокальный цикл «И день, и ночь», балеты «Лани», «Утренняя серенада», кантаты «Засуха» и «Лик человеческий», оперы «Диалоги кармелиток» и «Голос человеческий».

Автор пользуется случаем выразить признательность сотрудникам кафедры Истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории, советами которых он имел возможность пользоваться на всем протяжении работы над книгой. Глубокую благодарность автор выражает И. В. Нестьеву и М. Д. Сабининой. За возможность ознакомиться с редкими нотами, книгами, фотографиями, неопубликованными материалами, записями некоторых произведений, а также за любезные консультации автор благодарит сестру Ф. Пуленка мадам Ж. Мансо, племянницу композитора мадам Ж. Серанж, президента Международного музыкального совета господина В. М. Федорова, французских музыковедов Р. Гофмана и Ж. Филип. За консультации при подготовке переводов французских текстов и подборе литературы автор признателен зав. кафедрой иностранных языков МОЛГК им. П. И. Чайковского Г. Б. Рабиновичу и зав. читальным залом Научной библиотеки им. Танеева И. А. Адамовой.

¹ Письмо Артура Онеггера Франсису Пуленку; цит. по книге: F. Poulenс. Correspondance, 1915—1963. Paris, 1967, p. 221.

Г л а в а I.

ДЕТСКИЕ И ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ ПЕРВЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Франсис Пуленк родился в Париже. Дом богатых предпринимателей Пуленков стоял в центре города на площади Соссе, неподалеку от Елисейских Полей. Ныне фасад дома украшает мемориальная доска: «В этом доме родился 7 января 1899 года Франсис Пуленк, французский музыкант». Предки Франсиса по отцовской линии были выходцами из Аверона, с юга Франции. Дед композитора — аббат Жозеф Пуленк — занимал должность кюре в Ивр-сюр-Сен департамента Аверон.

Мать Франсиса — Женни Руайер — истая парижанка, ведет свою родословную из семьи искусных ремесленников: краснодеревщиков, ковроделов, бронзировавшихся. В то же время обширные духовные интересы семьи Руайеров касались театра, музыки, живописи, литературы. В доме матери существовал своеобразный культ искусства; имена композиторов, писателей и артистов произносились здесь с восторгом и преклонением. И здесь Франсис, занимаясь игрушками, прислушивался к разговорам о театрах, анонсах, концертах.

В отличие от Руайеров, семья Эмиля Пуленка заботилась главным образом о соблюдении религиозных традиций, признавая из всех видов искусств только серьезную музыку. Отец Франсиса любил

слушать Бетховена, Берлиоза, Франка, Массне, не пропускал концертов Колонна и премьер «Гранд-Опера», но сам ни на каком инструменте не играл.

Женни Руайер была превосходной пианисткой. Она брала уроки игры на фортепиано у ученицы Листа мадам Рисс-Арбо. Мать старалась привить Франсису и его сестре с раннего возраста вкус к музыке. Она часто играла им Моцарта, Шуберта, Шопена, Шумана, лирические пьесы Грига, Антона Рубинштейна. Детские впечатления оказались сильными и устойчивыми: Моцарт на всю жизнь остался самым любимым композитором Пуленка.

Если эстетическим и музыкальным вкусом Франсис во многом обязан матери, о чем он пишет в посвящении к опере «Диалоги кармелиток»¹, то с именем отца и, вероятно, деда по отцовской линии связана другая сторона его духовной жизни. Речь идет о религиозных мотивах творчества Пуленка, о резком контрасте, бросающемся в глаза сразу же после первого знакомства с его произведениями. «В этом музыканте монах сочетается с влюбленным денди, крестьянин с добрым и нежным шалопаем», — справедливо отмечает французский музыковед Клод Ростан². Дед и отец Пуленка были ревностными католиками.

В семье матери Франсиса вера никогда не занимала такого большого места. И после ранней смерти отца, который умер, когда сыну было восемнадцать лет, Пуленк на продолжительное время охладил к религии. Только значительно позже, в 1936 году трагическая смерть одного из ближайших друзей Пуленка, композитора и критика Пьера-Октава Фер-

¹ «Посвящается памяти моей матери, открывшей мне музыку, Клоду Дебюсси, который привил мне вкус к композиции, Клаудио Монтеверди, Джузеппе Верди, Модесту Мусоргскому, служившими мне примерами» («Dialogues des Carmélites». Paris, Ricordi, 1957).

² Цит. по книге: Э. Журдан-Моранж. Мои друзья музыканты. М., «Музыка», 1966, стр. 155.

ру, оказалась тем толчком, который разбудил дремавшие в нем до тех пор религиозные чувства. Во время паломничества к Рокамадурской святыне, после этого трагического известия, Пуленк чуть ли не в тот же день начал писать «Литании к черной Рокамадурской Богоматери» — первое из хоровых духовных произведений.

* * *

Музыка и театр входят в жизнь Франсиса рано. Словно символически двухлетнему ребенку преподносят миниатюрное детское пианино — *«мое до-ре-ми»*, как прозвал его мальчик. Разложив на попире красочные проспекты больших магазинов, он объяснял всем, что играет по нотам. С четырех лет с ним исподволь начала заниматься мать, и к пяти годам Франсис мог уже кое-что сыграть, хотя его вовсе нельзя было назвать вундеркиндом.



Ф. Пуленк в детстве.
(Из архива мадам Серанж.)

Из рассказов дядюшки Папума, брата матери, Франсис узнает прославленные имена выдающихся актеров — Сары Бернар, Габриель Режан, Люсьена

Гитри. В доме родителей часто появляется певец Эдмон Клеман, который водит семилетнего малыша в «Опера-комик». Яркие театральные впечатления, интересные гости, музыка — как в концертах, так и дома — все это, безусловно, в значительной мере формировало будущего композитора.

Когда Франсису исполнилось восемь лет, родители поручили его музыкальное образование заботам мадемуазель Буте де Монвель, опытному педагогу, племяннице Сезара Франка. Мадемуазель де Монвель появлялась в доме каждый вечер после возвращения Франсиса из лицея. Он занимался с охотой и даже днем, между уроками, если удавалось выкроить несколько свободных минут, спешил к пианино, чтобы поиграть с листа.

Вскоре Франсис впервые услышал музыку Дебюсси — «Танцы священный и светский» для арфы и струнного оркестра. Они настолько поразили его воображение непривычными созвучиями и красочностью, что пробудили у мальчика желание самому попробовать писать. Франсис сочинил несколько небольших фортепианных пьесок. Втихомолку от отца, в страхе, что «плохой» вкус рассердит его (отец признавал лишь классические авторитеты), мальчик раздобыл «Сады под дождем» и «Вечер в Гренаде» Дебюсси. И хотя сам он навряд ли мог сыграть столь сложные пьесы, одно только обладание нотами доставляло ему истинное удовольствие.

В 1910 году из-за наводнения в Париже семья временно переехала в Фонтенбло. Для одиннадцатилетнего мальчика такой переезд оказался большим событием. Его ненасытная жажда чтения нот постоянно требовала пищи. Особенно усилилась тяга к вокальной музыке — Франсис подолгу просиживает за роялем и поет своим детским меццо романсы Шумана и Форе, Дюпарка и Дебюсси.

В Фонтенбло Франсис случайно купил «Зимний путь» Шуберта — произведение, по его признанию, сыгравшее немаловажную роль в решении стать музыкантом. Франсис без конца играл и переигрывал

«Липу», «Ворона», «Шарманщика». Однако сильнее других его взволновала мелодия «Ложных солнц»: «Она и по сей день остается для меня самой прекрасной мелодией на свете... Даже и теперь, тридцать пять лет спустя, эта мелодия заставляет меня волноваться»¹.

* * *

Одним из наиболее сильных впечатлений детства Пуленк считает музыку Стравинского. В одиннадцатилетнем возрасте Франсису довелось услышать в концерте Колонна отдельные номера из «Жар-птицы», немного позже — «Петрушку», а в 1913 году, в Театре Елисейских Полей — «Весну священную». К тому времени Пуленк уже был знаком с музыкой Мусоргского («Детская») и хорошо знал произведения Дебюсси. Стравинский открыл Франсису совершенно иные горизонты, и у юноши появился новый кумир, еще один «духовный учитель». «Не знаю, стал бы композитором, если бы не существовало Стравинского?»²

Кстати сказать, «Весна», по мнению самого Пуленка, оказала на его творчество гораздо меньшее влияние, нежели многие другие сочинения Стравинского — «Пульчинелла», «Поцелуй феи», «Мавра», «Игра в карты». Он вспоминает, что в «Весне священной» потрясающая хореография Нижинского показалась ему даже более революционной, чем музыка.

Музыкальные занятия Пуленка в те годы не были основным в его образовании. Мать, конечно, рада была видеть сына учеником консерватории, но отец не мог смириться с тем, что Франсис не получит степени бакалавра, и настоял на поступлении мальчика в лицей Кондорсе. Франсис был тихим и смирным учеником, однако большого интереса к лицейским предметам не проявлял и с трудом переходил из класса в класс. По четыре часа в день он отдавал

¹ J. Roy. Francis Poulenc, p. 23.

² F. Poulenc. Moi et mes amis, p. 188.

музыке, знакомился с новинками, занимался сольфеджио и теорией с итальянцем Миччиоли (виолончелистом из Ножан-сюр-Марн). К четырнадцати годам юный музыкант уже знал и неплохо для своего возраста играл «Шесть пьес» Шенберга, «Allegro barbaro» Бартока, пьесы Стравинского, Дебюсси, Равеля.

В 1915 году у Франсиса созрело решение специализироваться на фортепиано. С Пуленком согласился заниматься прекрасный пианист и педагог, один из лучших интерпретаторов Форэ и Равеля, Рикардо Виньес. При первой встрече Франсис играл «Венский карнавал» Шумана и несколько прелюдий Дебюсси. Учитель и ученик сразу же понравились друг другу, и занятия начались.

«Виньес был изысканным человеком; необыкновенным идадьго, с огромными усами, в коричневом сомбреро самого что ни на есть барселонского стиля и высоких ботинках с пуговицами, которыми он меня подталкивал, когда я промазывал по педали. Педализацией, важным фактором современной музыки, никто не владел лучше Виньеса. Как ему удавалось ясно играть в потоке педализации, также кажется парадоксальным. И какая наука стаккато! Известная пианистка Марсель Мейер, самая блестящая его ученица, говорила мне как-то, закончив играть «Петрушку» (Стравинского. — И. М.): «Благодаря Виньесу это не так трудно, как думают»¹. «Я обязан ему всем», — говорит Пуленк².

И действительно, исполнительское мастерство, литературный вкус, первые композиторские опыты, а также знакомство с такими людьми, как Эрик Сати и Жорж Орик, ставшими в дальнейшем ближайшими друзьями Франсиса, — все это связано для Пуленка с Рикардо Виньесом.

¹ Цит. по книге: H. Hell. Francis Poulenc, musicien français. Paris 1958, p. 4 (далее: H. Hell. Francis Poulenc).

² Там же, стр. 5.

* * *

Франсис быстро сдружился с Ориком, который по сравнению с Пуленком всегда казался умудренным опытом старцем, хотя они были ровесниками. Орик увлекался самыми различными стилями, на его пианино можно было увидеть партитуры полифонических мастеров XVI века, оперетты Мессаже, «Лунного Пьеро» Шенберга, «Allegro barbaresco» Бартока.

«Скороспелость Орика во всех областях была такова, что в четырнадцать лет его сочинения уже играли в Национальном Музыкальном Обществе. В пятнадцать лет он дискутировал о социологии с Леоном Блуа, о теологии с Маритеном. Семнадцатилетнему Орику Аполлинер читал свои «Груды Тирезия», спрашивая совета»¹.

Дружбе Пуленка с Ориком суждено было сохраниться надолго. Многие годы Франсис Пуленк советовался с Ориком, как со старшим, с учителем. Оба они, разделяя вкусы друг друга, восторгались поэзией Элюара; даже произведения их звучали рядом: Дягилев ставил балеты «Лани» (Пуленк) и «Неспособные» (Орик) один за другим. Принимая участие в первой постановке «Свадебки» Стравинского, друзья исполняли две из четырех партий фортепиано. К сожалению, на самых первых спектаклях в 1923 году Пуленку участвовать не пришлось — он внезапно заболел желтухой. Но в дальнейшем он выступал в ансамбле не менее сорока раз.

Часто друзей можно было встретить в обществе Раймонды Линосье, подруги детства Франсиса. К несчастью, она рано умерла; в 1942 году, через десять лет после ее смерти, Пуленк отдал дань старой дружбе, посвятив памяти Раймонды Линосье балет «Примерные животные». Раймонда была способной и разносторонней девушкой: работая адвокатом в париж-

¹ F. Poulenc. Entretiens avec Claude Rostand. Paris, 1954, p. 38.

ском суде, она успевала заниматься археологией в музее. Ее увлечение литературой было близко Франсису, и они вместе читали и обсуждали произведения Бодлера, Верлена, Малларме.

Раймонда Линосье ввела Пуленка в литературный кружок, благодаря чему он получил возможность присутствовать на собраниях литературной элиты, происходивших в книжной лавке Адриенны Монье на улице Одеон. «Это она в 1916 году заставила меня переступить порог одной из самых известных книжных лавок... она была духовным гидом моей юности»¹.

Встречи с видными писателями и поэтами стали важным стимулом литературного развития Пуленка (влечение к поэзии проявилось у него еще в детстве — в возрасте десяти лет Франсис уже знал наизусть «Явление» Малларме). Частым гостем «салона», расположенного в задней комнате книжной лавки на улице Одеон, был Гийом Аполлинер. Здесь Пуленк познакомился с Леоном Полем Фаргом, слышал, как Поль Валери читал «Морское кладбище», Клодель — «Медведя и Луну», а Андре Жид — «Возращение блудного сына». Там же Эрик Сати в один из вечеров показал своего «Сократа». Позднее Пуленк, вспоминая эту музыку, писал: «Я не могу слышать последней страницы этого триптиха — «Смерть Сократа» — без спазма в горле. Приходит на память первое чтение с фортепиано в известной парижской книжной лавке у Адриенны Монье — Жид, Клодель, Валери, Фарг, Пикассо, Брак, Дерен, Стравинский и другие собрались послушать замечательное сообщение мага Аркея². Все были поражены качествами и многоплановостью шедевра, этим уроком величия и честности»³. Наконец, там же, на улице Одеон, эскортируемый Бретоном и Арагоном, появился впервые для Пуленка Поль Элюар, сыгравший такую громадную роль в его жизни.

¹ Цит. по книге: J. Roy. Francis Poulenc, p. 26.

² Аркей — местечко под Парижем, где жил Сати.

³ F. Poulenc. Moi et mes amis, p. 90.

Знакомство с лучшими литературными произведениями современников имело для Франсиса Пуленка большое значение, оно способствовало проявлению в дальнейшем одной из самых удивительных черт его дарования — тонкому чувству мелодической вокальной линии, проявившемуся уже в таком раннем произведении, как «Бестиарий, или Кортеж Орфея» на стихи Гийома Аполлинера, написанный им в возрасте девятнадцати лет.

* * *

В 1917 году Франсис Пуленк присутствовал на двух знаменательных премьерах: 24 июня парижской публике были впервые представлены «Груды Тирезия» Аполлинера, а 18 мая показан «Парад» Эрика Сати, поставленный Дягилевым в содружестве с Жаном Кокто и Пабло Пикассо. От обеих спектаклей юноша был в восторге, не предполагая, однако, что почти через тридцать лет буффониада Аполлинера станет основой либретто его оперы. Вскоре ему удалось познакомиться и с самим Эриком Сати, который сначала не признавал Франсиса, считая его мальчишкой и дилетантом. Он даже демонстративно выходил из зала, когда играл Пуленк; однако некоторое время спустя недоверие Сати было преодолено, в частности, после восхищенного признания Франсисом партитуры «Парада». Очень скоро Пуленк подпал под влияние музыки Сати, начал подражать ему. Французский пианист Альфред Корто говорил, что в «Трех непрерывных движениях» Пуленка нашли отражение иронические взгляды Сати.

Скрябин писал свои первые сочинения под влиянием музыки Шопена; ранний Стравинский во многом напоминает Римского-Корсакова; Франсис Пуленк тоже начал с подражания своим любимым композиторам — Дебюсси и Стравинскому. Если не принимать во внимание маленьких детских пьес, то к первым композиторским опытам юноши следует отнести несколько оставшихся неизданными фортепианных прелюдий 1916 года. Они были невероятно сложны,

записаны на трех или четырех нотных линейках, и впоследствии сам композитор охарактеризовал их как плохое подражание Дебюсси и Стравинскому. «Процессия по поводу кремации мандарина» — таково претенциозное название одной из этих прелюдий, написанной Франсисом под впечатлением «Соловья» Стравинского.

Юношеские интересы Пуленка не ограничивались только музыкой и литературой. Летние месяцы, богатые жизненными впечатлениями, он проводил в предместье Парижа Ножан-сюр-Марн, где родители матери имели старинный семейный дом. Франсису, выросшему в городе, Ножан казался сущим раем. Очень скоро окрестности предместья стали хорошо известны шестнадцатилетнему Пуленку и его друзьям. На берегу реки или в крошечных ресторанчиках Ножана, именовавшихся к 1913 году на американский лад «дансингами», раздавались звуки волынок и аккордеонов, песни мастериц, часто звучали арни Кристины и Скотто — все это явилось для Пуленка «открытием» фольклора. «Мальчишество в моей музыке не искусственно, как иногда думают, поскольку оно связано с очень дорогими мне воспоминаниями детства»¹.

В одном из таких ресторанчиков, имея монетку в два су, можно было заказать пластинку и послушать какую-нибудь пьесу. Услышав там однажды «Идиллию» Шабрие, Франсис уже не мог остановиться и с юношеской лихорадочностью повторял ее по десяти раз в день. С тех пор Пуленк стал ярым поклонником Эмманюэля Шабрие и даже написал о нем небольшую книжку².

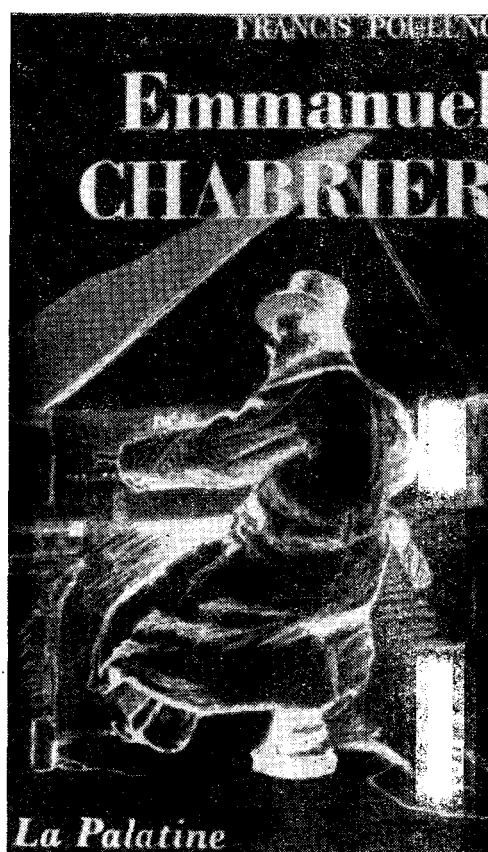
Не остались бесплодными и походы на теннисный корт, где как-то раз он столкнулся с Дариусом Мийо. Правда, подружились они позже, в 1919 году, а в тот день Мийо, который был много старше и уже

¹ F. Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 18.

² F. Poulenc, *Emmanuel Chabrier*. Genève — Paris, 1961.

был известен как композитор, отказал Франсису в автографе.

Франсис подолгу простаивал в картинных галереях



Обложка книги Франсиса Пуленка, посвященной жизни и творчеству французского композитора второй половины XIX века Эмманюэля Шабрие. Издана в Париже в 1961 году

перед полотнами так называемых «диких» — Сегонзака, Брака, Моро. Некоторые из их холстов ему скоро удалось приобрести. По-прежнему частый гость книжных магазинов, Франсис однажды увидел книгу с названием «Стихи Макоко Кангуру». Эти стихи, написанные якобы негром из Либерии, были намеренной мистификацией, данью увлечения негритянским искусством, в те годы весьма модным.

Во французском искусстве издавна сильна тенденция к экзотической теме. В живописи такой интерес воплотился в таитянских полотнах Гогена, картинах Пикассо, навеянных негритянской скульптурой. В музыке восточные мотивы звучат, начиная с «Галантной Индии» Рамо и кончая экзотическими пьесами Оливье Мессиана и Андре Жоливе. Рамки этого увлечения раздвинулись особенно широко после Всемирной выставки 1889 года в Париже, поразившей французских композиторов необычайным звучанием яванских оркестров.

Французских композиторов сразу же после войны привлекла форма новой экзотической музыки — культивируемый американцами негритянский джаз. Первое выступление американского джаза под управлением Гарри Пильсера (17 ноября 1918 года, кабаре Казино де Пари) вызвало сенсацию в музыкальных кругах Парижа. Стравинский, а вслед за ним молодые французские музыканты, увлеченные ритмической и тембровой новизной джаза, стали использовать новые джазовые приемы в своих сочинениях, пытаясь создать музыку современного города.

Новая, освежающая струя джазовой музыки позволила композиторам воспользоваться остро синкопированными ритмами, оригинальными тембрами, смело отвергнуть школьные правила контрапункта и инструментовки.

Не удивительно, что и Пуленк не смог уйти от соблазна применить разного рода музыкальные и текстовые «варваризмы». Он решил использовать три строфы из стихов псевдопоэмы «Гонолулу» для центральной части «Негритянской рапсодии». Текст этой

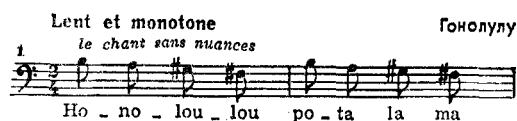
поэмы является попросту бессмыслицей, набором слов, тарабарщиной:

Гонолулу, пота ла ма.
Гонолулу, Гонолулу.
Ката моко моси болу
Рата Кузира полама.

«Негритянская рапсодия» написана для баритона в сопровождении фортепиано, флейты, кларнета и струнного квартета. Впервые она была исполнена 11 декабря 1917 года на одном из вечеров, организованных певицей Жанной Батори в театре «Старая голубятня», где часто звучала музыка молодых композиторов.

В последний момент баритон отказался петь свою партию, построенную на монотонной оstinатной фигуре и исполняемую «без нюансов», сказав, что все это чрезвычайно глупо и он не желает оставаться в дураках. «Неожиданно для себя я должен был, спрятавшись за огромным пюпитром, петь интермедию, так как, согласитесь, нелепо было видеть на сцене солдата — я тогда уже был мобилизован и носил форму, — горланящего псевдомальгашские стихи»¹.

«Негритянская рапсодия» состоит из пяти частей: четырех инструментальных и одной вокальной. Короткая нисходящая попевка, принимающая на себя роль лейтмотива, объединяет их между собой:



Она звучит более или менее ярко во всех частях, а вокальная интерлюдия целиком построена на ней. Как реминисценция та же примитивная попевка баритона соло введена еще раз в финале.

Франсис Пуленк пользуется в «Рапсодии» многочисленными красочными экзотическими средствами:

¹ F. Poulenс. Moi et mes amis, p. 50.

короткие мелодии, построенные на пентатонике или звукоряде с опорой на уменьшенную квинту; аккорды, состоящие из квинт, кварт или секунд; созвучия, представляющие собой расположенный по вертикали звукоряд; политональные сочетания; глissандо квартами и секундами; широко раздвигает регистры между играющими инструментами:



Как уже говорилось, четыре инструментальные части обрамляют центральную вокальную часть — интерлюдия «Гонолулу». Формы частей «Рансодии» чрезвычайно несложны: вокальная написана в куплетной форме, а остальные — в простой трехчастной. «Прелюдия», «Пастораль» и «Гонолулу» близки друг другу по настроению; в них автор передает состояние тишины, покоя и задумчивости. Сходны и приемы, используемые в них автором, — солирующие партии

(кларнет в первой части, голос в третье, фортепиано в четвертой), господство остигатных убаюкивающих интонаций. Несмотря на внесение в партитуру резких, казалось бы, сочетаний, музыкальная ткань поражает нежностью и прозрачностью звучания. Пуленк разукрашивает партитуру аккордами, к которым самым применимым было бы название «мягкий диссонанс».

Финал и Рондо резко контрастируют с другими частями стремительностью движения. В основе этих частей лежит непрерывное моторное движение; создается впечатление вихревого танца. В Рондо мелькают искры гротеска, задиристости и насмешки, пробиваются черты будущего Пуленка. Финал, построенный на громком тремоло с темой у духовых, напоминает звучание румынского оркестра. Как призрачное воспоминание о прошлом, в средней части финала возникает расплывчатая реминисценция «Гонолулу» — откуда-то издали доносится голос певца «Гонолулу, Гонолулу...», остальное «допевают» флейта с кларнетом.

«Негритянская рапсодия» имела шумный успех. «Назавтра весь музыкальный Париж знал, что появился новый восемнадцатилетний талантливый композитор», — пишет Анри Элль¹. Известность пришла к Франсису Пуленку сразу же за премьерой «Рапсодии». Им заинтересовались. Дягилев, всегда привлекавший в театр свежие силы, занялся поисками для Пуленка сюжета (эта идея была осуществлена в 1924 году постановкой балета «Лани»). Стравинский рекомендовал лондонскому издательству «Chester» «Негритянскую рапсодию» и «Непрерывные движения»; «Как он талантлив, — говорил Равель, — лишь бы работал»².

Окрыленный успехом, Франсис действительно подумывал приняться за серьезную работу. Он пытается

¹ H. Hell, Francis Poulenc, p. 12.

² Цит. по книге: Э. Журдан-Моранж. Мои друзья музыканты, стр. 154.

договориться о занятиях с Полем Дюка, но тот, не располагая достаточным временем, отослал его к Полю Видалю, свидание с которым окончилось трагикомически. Видадь, просмотрев всего несколько тактов «Негритянской рапсодии», пришел в неописуемую ярость, обозвал Пуленка «вралем» и моментально выставил его за дверь.

На следующий день расстроенный Франсис получил письмо от Эрика Сати, — Орик успел предупредить «аркейского мэтра» о случившемся.

«Дорогой друг,

Я был бы рад вас видеть. Кажется, вы исчезли, но вас легко найти. Давайте же встретимся. Кто дал вам такой странный совет? Забавно. Никогда не смешивайте школ: может последовать взрыв, что, впрочем, вполне естественно. К тому же, чтобы давать вам полезные советы, мне нужно знать, что вы собираетесь делать и что вы можете делать. Ваш демарш у Видаля был выходкой ученика-любителя, но не артиста. Он вам и показал. Вы заставили этого старикана раскрыть рот от изумления. Веселее, дорогой.

Весь ваш,
Эрик Сати»¹.

Сати казался молодым композиторам новым голосом во Франции. Пуленк говорил, что хотя не все музыканты того времени испытывали влияние Сати — из «Шестерки» Онеггер не признавал его, — но Орик, Мийо, Соре и он сам не могли игнорировать его. Известна также — хотя, может быть, и косвенная — роль, которую сыграл Сати в судьбе Дебюсси, предложив ему обратиться к творчеству Метерлинка.

Влияние Сати на Пуленка было столь велико, что уже на склоне лет последний заметил как-то: «Даже сегодня я думаю: «А что сказал бы Сати о том или ином произведении?»².

¹ F. Poulenc. Correspondance, p. 14.

² F. Poulenc. Moi et mes amis, p. 84.

Глава II.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПАРИЖ. СТАНОВЛЕНИЕ ПУЛЕННА КАК КОМПОЗИТОРА

Когда Пуленку исполнилось пятнадцать лет, разразилась первая мировая война. Четыре года спустя ему, как и многим восемнадцати- и девятнадцатилетним юношам, пришлось надеть солдатскую форму.

Предвоенный Париж, в котором складывался характер будущего композитора, был шумным и необычайно многоликим городом, поражающим пестротой своего населения. Люди стекались в «столицу мира» со всех концов света. Многочисленные кафе города, такие, как «Ротонда», «Клозери де Лиль» и другие, где часто собирались и проводили долгие часы писатели, художники, поэты, музыканты, давали приют людям самых различных национальностей. Частенько за одним столиком можно было видеть испанца и русского, индийца, македонца, китайца. Каждый имел возможность читать свою газету: регулярно выходили газеты — польские и португальские, финские и арабские, еврейские и чешские.

Именно в Париж — город искусства — стремились начинающие поэты, музыканты, художники. «Еще когда я жил в Париже до первой мировой войны, то уже тогда ощутил, что Париж — это город, где все дышит искусством, — вспоминает художник Марк

Шагал. — ...Здесь даже консьерж разбирается в живописи»¹. Эрнест Хемингуэй считал, что «Париж — город, лучше которого для писателей нет»².

Париж привлекал таких известных русских литераторов, как К. Бальмонт и А. Толстой, А. Ахматова и И. Эренбург; знаменитому городу отдали дань художники — испанец Диего Ривера и русский Михаил Ларионов; Парижу обязаны своим успехом Стравинский и Пикассо — столица Франции стала для них второй родиной. Никого не смущала бедность — Илья Эренбург вспоминает, что походил на последнего оборванца, нередко не хватало на обед; итальянский художник Модильяни зачастую бывал вынужден за долги в кафе расплачиваться своими рисунками. Однако ничто не могло остановить творческий поиск молодых — бурлящая парижская жизнь стимулировала его. Вот как отзывается о столице Франции той эпохи Пикассо: «В Париже я почувствовал себя свободным, живи Сезанн в Испании, его, наверное, расстреляли бы»³.

Свобода нравов Парижа, видимо, первоначально поражала приезжего. Дважды в год город будто оказывался в распоряжении карнавальной кавалькады с ряжеными, масками, конфетти. Для человека, не следящего за перипетиями классовой борьбы того периода, картины городской жизни сменялись, как в калейдоскопе: на улицах моментально возникали баррикады, шли протестующие демонстрации, а несколько часов спустя жизнь уже могла идти своим чередом.

При желании за один вечер нетрудно было посетить два-три митинга: любая партия и группировка могла устраивать собрания и высказывать ту или иную точку зрения на политику или искусство.

¹ См. С. Микоян. Послесловие к книге: Э. Хемингуэй. Праздник, который всегда с тобой. М., 1965, стр. 148.

² Э. Хемингуэй. Праздник, который всегда с тобой, стр. 118.

³ Цит. по книге: И. Эренбург. Французские тетради. М., «Советский писатель», 1959, стр. 186.

Музыкальная молодежь Парижа хотя и не примыкала ни к одной из политических и художественных группировок, но находилась в дружеских связях с некоторыми из них. Несколько позже, уже в годы существования «Шестерки», музыканты частенько бывали в ателье Монпарнаса «Ли́ра и Палитра», позируя все вместе Пикассо, Браку, Модильяни, Хуану Грису.

Театральная жизнь предвоенного Парижа протекала довольно вяло, публику не баловали новыми постановками. Со времен «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси сцены оперных театров почти не знали премьер, давались в основном устоявшиеся произведения маститых авторов; из молодых практически никто не проникал в «Гранд-Опера» и «Опера-комик».

Особое оживление внесли спектакли группы русских артистов, организованные в 1909—1911 годах антрепренером Сергеем Дягилевым. Труппа «Русских сезонов» показала ряд оперных и балетных постановок, познакомив парижских зрителей с лучшими произведениями русских композиторов. Как упоминалось, из новых имен самое большое впечатление произвел Игорь Стравинский — его «Жар птица», «Петрушка», а затем и «Весна священная» вызвали бурю в музыкальных кругах и принесли автору мировую известность.

С началом войны концерты и спектакли проводились гораздо реже: многие музыканты, артисты и художники были призваны в армию. Функционировали, да и то нерегулярно, некоторые концертные залы и театры. Их программы почти целиком состояли из французской музыки или из произведений композиторов союзных государств. Против всякой другой музыки резко выступила организация, именуемая Национальной лигой защиты французской музыки, во главе с Камилем Сен-Сансом.

Дебюсси, подавленный развернувшимися событиями, переживает тяжелый творческий кризис. Равель, с негодованием отвергнувший воззвание лиги, до глубины души возмущается происходящим. Многие дея-

тели искусств, побывавшие на войне, вернулись переполненные ненавистью к ужасам бойни. Анри Барбюс, Жан Ришар Блок, Поль Вайян-Кутюрье и многие другие поняли чудовищную бессмысленность войны.

Неуверенность, охватившая значительную часть старшего поколения французской творческой интеллигенции, сказывается и в настроениях молодого поколения. Оно уже не признает авторитетов прошлого, но не видит еще новых идеалов в настоящем. Не удивительно, что характерными в эти годы становятся скептические настроения, раздраженность, неверие в свои силы.

* * *

Сильные социальные потрясения всегда вызывают к жизни новую художественную эстетику. Во Франции послевоенные годы также знаменуются возникновением новых течений, во многих случаях антиимпериалистических.

В противовес последователям символизма, романтизма и импрессионизма появляются сторонники то тех, то других направлений, именующих себя кубистами, дадаистами, сюрреалистами, основной принцип которых заключался в нигилистическом разрушении традиционных форм реального видения мира.

Большая часть этих художественных течений тесно соприкасается с переживающей тогда во Франции период становления философией, наиболее значительные представители которой пришли к мысли о невозможности познания разумом сущности бытия и стояли на позиции интуитивизма (наряду с иррационалистической философией возникали и рационалистические направления, как, например, «критический рационализм» Брюнсвика, сформировавшийся, правда, в предвоенные годы, — но такие примеры были немногочисленны).

В частности, Анри Бергсон, выдвинувший основные тезисы интуитивизма еще в самом начале XX

века, оставляет право проникновения в глубины жизненных явлений только за интуицией. Морис Блондель, так же как и Бергсон, представитель идеалистической философии, источник подлинного знания видит в божественном начале глубин человеческого духа и также громадную роль придает некоему активному духовному чувству и действию.

В период между двумя мировыми войнами появилось огромное число иррационалистических направлений — католический спиритуализм, персонализм, неотомизм, экзистенциализм и подобные им. Эта философия на первое место ставит духовный, внутренний мир человека и из этого выводит теоретические положения. Ценность личности (персонализм) возводится в абсолют. Экзистенциалисты призывают к исследованию своего внутреннего «Я», каждый философ пытается постичь существование изнутри, с точки зрения единственной в своем роде, неповторимой индивидуальности, что зачастую приводит к довольно пессимистическим выводам об одиночестве, бессмысленности человеческого существования и враждебности окружающей среды.

Многое от метода самоисследования и самоуглубления философов-интуитивистов переняли и представители сюрреализма, самым непосредственным предшественником и невольным зачинателем которого оказался Гийом Аполлинер. Он начал с увлечения мистификацией, связанного со стремлением удивить и ошарашить публику, — одну из целей творчества поэт видел в возбуждении удивления. Он достигал такого эффекта при помощи неожиданного алогического смещения в развитии тем и сюжетов.

Гийом Аполлинер, начинавший как художник-кубист, обращается в поисках к образцам примитивного искусства древней Греции, Африки и Океании (в частности, толчок к моде на негритянское искусство в Европе был дан в 1912 году именно Аполлинером и Браком). Поиски новой поэтической системы выражения привели Аполлинера в более поздний период к поэмам-разговорам. Стихи он составлял из



Многие произведения Франсиса Пуленка обязаны своим появлением стихотворениям французского поэта Гийома Аполлинера, оказавшего сильнейшее влияние на становление сюрреалистического направления во французской поэзии. Рисунок Пабло Пикассо снабжен дарственной надписью «Моему другу Гийому Аполлинеру, 1916»

случайных фраз, услышанных в кафе или на улицах. Некая последовательность логически не связанных друг с другом фраз должна была, по мнению автора, наилучшим образом воссоздать ритм жизни. Таково, например, стихотворение «Понедельник на улице Кристин» (сборник «Каллиграммы»). Отрывки разговоров, отдельные фразы создают впечатление бессвязного разноголосого шума маленького парижского ресторанчика.

Впоследствии Аполлинер подошел к так называемому «механическому письму», записывая фразы, внезапно приходящие на ум. Он считал, что связь между ними будет осуществляться подсознательно. В двадцатые-тридцатые годы именно этому приему механического письма уделили особое внимание сюрреалисты, доведя его до автоматического записывания мыслей товарища-поэта.

Пытаясь разбить традиционную структуру французской поэзии, Аполлинер уже в первом своем сборнике поместил стихи без знаков препинания, считая, что «подлинная пунктуация — это ритм и паузы стиха»¹. Этот принцип сохранился в поэзии многих современных авторов (Элюар, Арагон и др.). Иногда искания довели поэта до абсурдных решений — он, например, пробует печатать стихотворения в форме разных фигур: бутылок, домиков, автомобилей, косых линий дождя и т. д. Примечательно, что в то время, когда Аполлинер отказался в стихах от знаков препинания, Эрик Сати поступил так же в музыке — он перестал пользоваться тактовой чертой. Как видно, «веяния времени» в поэзии и музыке во многом схожи.

* * *

Гийом Аполлинер умер в 1918 году, когда в искусстве Франции начали зарождаться новые настроения.

¹ Н. И. Балашов. Гийом Аполлинер и современность, в журнале: «Иностранная литература», 1961, № 1, стр. 206.

Война открылась писателям, художникам, композиторам как страшное орудие уничтожения человечества, и они пытаются найти какой-то выход: намереваются противопоставить буржуазной морали свое творчество, поколебать таким путем общественный строй. Но зачастую их бунтарские стремления приводили к индивидуализму, творческий результат оказывался противоположным поставленной цели.

Дадаисты¹ начали с выставок, концертов, где наряду с музыкой Дебюсси, Рахманинова, Листа и народными песнями они исполняли сочинения Шенберга, Сати, читали стихи Аполлинера, Жакоба, Сальмона и свои собственные. Главным пунктом программы дадаисты объявили войну войне. Но в борьбе со злом, издеваясь над буржуазной публикой, они смирились с течениями, которые сами по сути дела выражали кризис буржуазного сознания. Дадаисты оперировали антивоенными лозунгами, но результаты их теоретических исканий дали совсем иные плоды, довели апологетов дадаизма до нигилистических абсурдных заявлений: «Дада не хочет ничего, ничего, ничего; он делает кое-что, чтобы публика говорила: «Мы не понимаем ничего, ничего, ничего»; «дадаисты не представляют собой ничего, ничего, ничего, несомненно они не достигнут ничего, ничего, ничего»².

Пытаясь нарушить устоявшуюся жизнь буржуазного общества, дадаисты активно выступали против буржуазной реакции, они устраивали собрания протеста, выпускали воззвания, листовки, манифесты. Сломать ритм жизни буржуазного общества им не удалось, зато литературу они наводнили словесным хаосом и бессмыслицей. Выступая против эпигонов символизма, провозглашали нетерпимость словесному

¹ Дадаизм — от французского *dada*, что на языке детей значит игрушечная лошадка; название как бы имитирует бессвязный лепет детей.

² История французской литературы в четырех томах, т. IV. М., 1963, стр. 42.

штампу. «Дадаисты вырывали поэтическое слово из цепи привычных ассоциаций, не только художественно стертых, но и идейно заклеенных сообщничеством в проклятой войне или преступным равнодушием к ее жертвам. Дадаизм и сюрреализм, сделав невозможным употребление в стихах закругленной синтаксической гладкой фразы, сделав неприемлемыми прежние ритмы, однообразные тривиальные «поэтические» эпитеты, пытались вернуть слову, образу его силу воздействия...»¹.

К началу двадцатых годов, после окончания войны дадаизм угасает, уступая место сюрреализму², основу которого составляет часть концепций Аполлинера. Эстетическая база сюрреалистов — положение Аполлинера об иррационализме творчества. Теоретик направления Андре Бретон так определил его платформу:

«Психический автоматизм, при помощи которого предполагается достичь выражения... действительного функционирования мысли... Диктовка мысли вне всякого контроля со стороны разума, без учета каких-либо эстетических и нравственных соображений... Сюрреализм опирается на веру в высшую реальность форм ассоциаций, которыми до него пренебрегали, на веру во всемогущество Грезы»³.

Опираясь на теоретические положения Аполлинера, сюрреалисты использовали в основном две работы поэта: предисловие к «сюрреалистической драме» «Грудь Тирезия»⁴ и статью «Дух нового времени», напечатанную в журнале «*Mercur de France*» 1 декабря 1918 года. Вот основные мысли этих работ.

¹ История французской литературы в четырех томах, т. IV, стр. 143.

² Сюрреализм — от фр. *surréalisme* — сверхреальность.

³ A. Breton. *Manifestes du surréalisme*. Paris, Gallimard, 1963, p. 37. (Цит. по изд.: История французской литературы, т. IV, стр. 150).

⁴ Называя фарс «Грудь Тирезия» сюрреалистической драмой, поэт подчеркивает противоположность этого произведения мещанской послескрибовской комедии, долгие годы господствовавшей на французской сцене, и одновременно противопоставляет ее символизму.

Аполлинер считает, что поэт в равной мере с ученым является экспериментатором; он должен быть таким же смелым и идти даже впереди ученого. Буржуа воплощает собой прошлое, ученый — настоящее, поэт — будущее. Задача поэта состоит в преодолении застарелого пессимизма, в постоянном обновлении истины.

В предисловии к «Грудям Тирезия» он предостерегает поэтов от копирования действительности, от описания «кусков» жизни. Необходимо сосредоточить внимание на условностях театра, а не на обобщениях и типизациях. «Когда человек захотел воспроизвести ходьбу, он создал колесо, которое не похоже на ногу, то есть он поступил по-сюрреалистически, не отдавая себе в этом отчета»¹. «Театр не в большей степени есть жизнь, которую он интерпретирует, чем колесо есть нога. А отсюда, на мой взгляд, закономерность введения в театр новых и поражающих эстетических систем»². Но, ставя во главу угла условность театрального представления, Аполлинер требовал тем не менее не забывать и о воспитательной роли театра.

Новое он представлял как неожиданное и поражающее. «Неожиданное — это важнейший источник силы новой поэзии». Говоря о проникновении поэзии в науку, Аполлинер выдвинул тезис о привлечении к стихотворному творчеству «полуночного мира снов» — положение, которое эстетики сюрреализма подняли на щит. Этот самый идеалистический и ограниченный из призывов Аполлинера основан на утверждении чего-то надреального, другими словами, сюрреалистического. Отсюда же пошел и так называемый принцип «автоматизма творчества». Сюрреалисты ставили себе задачу полного освобождения от всех ранее установившихся способов как мышления, так и выражения (Бретон).

¹ G. Apollinaire. Les mamelles de Tirésias. Paris, 1946, р. 10. (цит. по изд.: История французской литературы, т. IV, стр. 148).

² Там же, стр. 15 (цит. по тому же изд., стр. 148).

Вот что вспоминает Илья Эренбург в книге «Люди, годы, жизнь» о собраниях и новом «виде» творчества сюрреалистов: «Сюрреалисты еще не могли расстаться с толкованием снов, пророчествами, с культом подсознательного. Иногда они устраивали шумные вечера, выступали с ультрареволюционными манифестами, срывали чествования — все это напоминало мне наших ранних футуристов...». Из среды поэтов выделились мастера по диктовке — Кревель, Пере, Деснос. «В шумном кафе он (Деснос. — И. М.) вдруг закрывал глаза и начинал вещать — кто-нибудь из товарищей записывал». Позже — к 1924 году — в рядах сюрреализма наметился раскол, многие из его приверженцев стали членами Французской коммунистической партии или поддерживали ее. В 1929 году, как ни старался лидер группы, «папа сюрреализма» Андре Бретон остановить размежевание, ничто не помогло. Отошли от него и такие поэты, как Элюар, Деснос, Арагон. Деснос в 1930 году заявил: «Сюрреализм, такой, каким его подносит Бретон, — одна из главных опасностей для свободного мышления, коварная западня для атеизма, лучший подручный для возрождения католицизма и церковного духа»¹.

Пуленк во многом не разделял концепций Бретона и членов его группы; сюрреалисты не касались музыки, да, впрочем, и не очень ее жаловали. Бретон, например, считал музыку бесполезной и тяжелой, для Элюара она стала достижимой лишь в конце жизни, а Арагон хотя и слушал музыку, но без видимого удовольствия. Однако если Пуленк и не был в числе сюрреалистов, то в этом лагере у него имелось много друзей помимо Бретона, Арагона и Элюара — таких, как Рене Кревель и Робер Деснос.

Вообще в музыке дело обстояло иначе, чем в литературе. С одной стороны, некоторые сюжеты музыкальных произведений несут на себе черты абсурдно-

¹ И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. Собрание сочинений в девяти томах, т. VIII. М., ГИХЛ, 1966, стр. 523.

сти и нигилизма, столь характерные для школы сюрреализма. С другой стороны, идеолог молодого поколения музыкантов Жан Кокто в брошюре «Петух и Арлекин» призывает к ясности, простоте, к земной музыке, считает настоящим искусством для всех, для улицы. Выступая против эстетики импрессионизма, Кокто считает, что основой музыки должна стать мелодия. «Довольно гоняться за изысканными гармониями. Французская музыка — музыка мелодическая прежде всего»¹. Жан Кокто предлагает композиторам обратиться к музыке площадей и ярмарок, цирков и парадов, балаганов и улиц.

Правда, некоторые музыканты поняли призыв Кокто слишком прямолинейно, упрощенно. В их произведениях возникают урбанистические ритмы, нарочитая моторность, изощренный натурализм и описательность — музыкальными средствами они пытались воспроизвести ритм жизни.

«Сати мог механически точно музыкально описывать городской пейзаж, его картину, предметы, моторизованное движение, шумы и их комбинации с помощью чрезвычайно скупой, экономной «неоприимтивной» фактуры. Талантливые, но насквозь натуралистические «Описания» («Автоматические описания». — И. М.) стали своего рода прототипом для будущих учеников и последователей Сати начала двадцатых годов: А. Онеггера («Пасифик 231»), Д. Мийо («Каталог сельскохозяйственных машин»), Ф. Пуленка («Прогулки») и других»².

В поисках новых выразительных средств, отражающих «поэзию обнаженных конструкций», зачастую молодые композиторы доходили до разрушения ладовых основ, жестких политональных комбинаций, неоправданных резкостей гармонии; поразительный

¹ Цит. по книге: Г. Шнеерсон. Французская музыка XX века. М., «Музыка», 1964, стр. 187.

² К. Розеншильд. Молодой Дебюсси и его современники. М., Музгиз, 1963, стр. 59.

факт — в поисках простоты они окунулись в сложность музыкально-изобразительной фактуры...

Однако мы забежали вперед. Вернемся к 1917 году.

* * *

В Европе продолжалась война. Она требовала непрерывного пополнения армий. Призывные пункты объявляли набор за набором — на военную службу призывали теперь даже безусых парнишек, которым едва минуло семнадцать-восемнадцать лет. В начале 1916 года, как уже говорилось ранее, был мобилизован и Франсис Пуленк. Некоторое время он оставался в Париже, потом его откомандировали в противовоздушное соединение, расположенное в окрестностях Венсена. Это поразительной красоты деревенское местечко дало массу впечатлений молодому музыканту, тонко воспринимающему природу. По словам композитора, именно эти юношеские настроения отразились в написанном много позже «Сельском концерте» для клавесина с оркестром.

В октябре часть, в которой служил Пуленк, была переведена в Сен-Мартен. Там Франсису удалось разыскать старое разбитое пианино, которым он воспользовался для сочинения фортепианной сонаты в четыре руки и «Непрерывных движений». Последние, впервые исполненные Р. Виньесом в 1919 году на одном из концертов «Лиры и Палитры», быстро завоевали популярность и вошли в репертуар многих пианистов.

Сочиненные в том же году «Три пасторали» Пуленк посвятил своему учителю Рикардо Виньесу. Позже они были опубликованы под названием «Три фортепианные пьесы», из которых только первая печаталась без изменений. Вторую автор переработал в «Токкату» (с успехом исполнял пианист Владимир Горовиц), а третью заменил «Гимном», близким по настроению «Сельскому концерту».

По рекомендации Стравинского лондонское издательство «Chester» опубликовало в 1919 году сонату в четыре руки Пуленка, о которой тепло отзывается

швейцарский дирижер Эрнест Ансерме: «Я не могу не высказать своего удовлетворения от этой музыки, которая произвела на меня впечатление наиболее искренней и живой из французской музыки последнего времени»¹.

Фортепианная соната в четыре руки тесно соприкасается с «Негритянской рапсодией». Небольшие по размеру части сонаты², каждая из которых представляет собой простую трехчастную форму, скорее можно назвать сюитой. Во всех трех частях Пуленк использует простые коротенькие мелодии, являющиеся вариантами диатонической темы первой части:

I^a. 3^a) *Modéré* (♩=152) Prelude

ff décidé et en dehors céder un peu

I^a. 6)

très doux p

I^a. 8)

rustique

II^a. 7) *Naïf et lent* (♩=92) Rustique

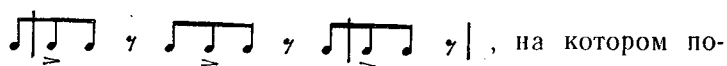
mf très chanté *rubato*

III^a. 9) *Très vite* Final

¹ Цит. по книге: H. Heil. Francis Poulenc, p. 13.

² Прелюдия, Пастораль, Финал.

Он широко пользуется ритмами остинато: так ритм



строены крайние разделы Прелюдии, проникает во вторую и третью части. Близость «Негритянской рапсодии» сказывается также в принципе построения тем, в применении остинатных фигур, в увлечении диссонансами типа параллельного движения септимами:



По сравнению с «Рапсодией» Соната гораздо проще, примитивнее; создается такое впечатление, что она написана раньше «Рапсодии».

Два месяца спустя Франсис получил новое назначение — в школу противовоздушной обороны в Понсюр-Сен. Давнишняя знакомая Пуленка, владелица книжной лавки Адриенна Монье, выслала ему туда незадолго до этого выпущенный издательством «Сирена» сборник стихов Аполлинера «Бестиарий, или Кортёж Орфея» с иллюстрациями Дюфи. В этом сборнике каждое стихотворение является подписью к гравюрам художника Рауля Дюфи, а сама книжечка имитировала старинные французские «лубочные издания».

Подобные сказочные средневековые «Бестиарии» — «Зверинцы» были широко распространены во Франции. Обычно «Бестиарий» содержит описание зверей с аллегорическим их истолкованием. По преданию, Орфей своим дивным пением завораживал и укрощал ярость диких зверей, и их вереница покорно следовала за певцом. Аполлинер по-своему интерпретировал этот жанр — каждое крошечное стихотворение (4—6 строк) выражает кратко и остро-

умно сформулированную мысль поэта о некоторых моментах его личной жизни, содержит оценку поэтического творчества или носит социальный характер. В «Бестиарии» отчетливо видна связь с народной поэтической традицией, что характерно для творчества Аполлинера.

Р а к

О неуверенность. Во мраке
Меня ведешь ты наугад,
И вот мы пятимся как раки —
Всегда назад, всегда назад.

Т и б е т с к а я к о з а

Шерсть этой козы и руно золотое,
Руно, что Язона лишило покоя,
Не могут сравниться с тем шелком волос,
Который тоже покой мой унес.

Д е л ь ф и н

Дельфин резвится. Но всегда
Там в море горькая вода.
Могу ли я быть счастлив снова?
Нет. Жизнь по-прежнему сурова.

(Перевод М. П. Кудинова)

Лично с поэтом Франсис познакомился раньше, когда во время отпуска приезжал в Париж. В Понсюр-Сен, очарованный миниатюрами Аполлинера, Франсис моментально выучил их наизусть и написал двенадцать небольших вокальных пьесок. Следуя совету Орика, он опубликовал из них только шесть — самые удачные¹. В этом цикле Пуленка особенно отчетливо сказалось влияние Шуберта. Пуленк чутко относится к выбранному тексту и добивается адекватности стихов и музыки. Песни «Бестиария», каждая из которых рисует завершенную музыкальную картину, обладают четкой и ясной мелодикой, близкой по духу народным песням. Можно считать, что уже в цикле «Бестиарий» — одном из первых сочинений для

¹ «Верблюд», «Тибетская коза», «Кузнечик», «Дельфин», «Рак», «Карп».

голоса — композитор уверенно заявляет о своем мастерстве мелодиста.

Обычно цикл исполняет певец в сопровождении фортепиано, но задуман он как ансамбль: голос, флейта, кларнет, фагот и струнный квартет.

Крошечные безыскусные и искренне написанные вокальные миниатюры «Бестиария» показали, насколько поэзия Аполлинера близка Пуленку. Равно как и Поль Элюар, Гийом Аполлинер вскоре стал тем поэтом, чьи стихи особенно вдохновляли композитора. Маленькие пьесы «Бестиария», по словам художницы Мари Лорансен, «напоминают голос Гийома Аполлинера, когда он читает свои стихи»¹. Говоря позднее о близости ему стихов Аполлинера, Пуленк образно сказал как-то: «У нас, у Гийома и у меня, наверное, был одинаковый номер обуви, одинаковая группа крови, одинаковое артериальное давление, одинаковый пульс»².

* * *

С июля 1919 года Франсис Пуленк находился в Париже, где служил до октября 1921 года в министерстве авиации. Исполняя должность секретаря (он работал на пишущей машинке), большую часть свободного времени Франсис отдавал своим музыкальным увлечениям.

В эти годы Франсис Пуленк все больше сближается с Кокто, Сати, Мийо; участвует в самых первых концертах и изданиях будущей «Шестерки». Его фортепианная пьеса «Вальс» вошла в сборник пьес «Альбом шести», выпущенный парижским издательством «Eschig» в 1919 году³.

Следом за «Бестиарием» композитор сочиняет «Кокарды» на дадаистические тексты (типа голово-

¹ F. Rouleau. Correspondance, p. 36.

² См.: Ф. Робер. Живой Пуленк. «Советская музыка», 1964, № 1, стр. 126.

³ Там же помещены Романс без слов Дюрея, Прелюдия Орика, Мазурка Мийо, Пастораль Тайфер и Сарабанда Онегера; переиздано в Киеве в двадцатые годы.

ломок) Кокто — три песни для голоса и несколько необычного ансамбля: скрипка, корнет-а-пистон, тромбон, большой барабан и треугольник. Пуленк говорил, что в «Кокардах» отразились некоторые традиции Стравинского касательно оркестровки, а также влияние патристических рисунков французского художника Роже де ля Френе.

Особенный интерес «Кокард» заключается в том, что они являются современниками «Петуха и Арлекина» и, пожалуй, наиболее четко отражают эстетику манифеста Кокто, призывающего вдребезги разбить то, что казалось столетие назад непоколебимым, — эстетику, направленную в основном против вагнерианцев и дебюссистов. Автор брошюры бросал вызов непомерным длиннотам, скуке, расплывчатости и сложности письма, туманностям импрессионизма.

Позднее Артур Онеггер вспоминал: «Кокто не разбирался в музыке как специалист, но, несмотря на это, он являлся чем-то вроде гида для многих молодых ее представителей. Он был живым воплощением того протеста против всей эстетики предвоенного времени, который каждый из нас выражал на свой лад»¹. Интересно, что Пуленк через много лет отвергал мысль о Кокто, как об идейном вдохновителе «Шестерки». «Жан Кокто, которого привлекает все новое, не был нашим теоретиком, как многие полагают, он был нашим другом и блестящим рупором [...] и невозможно принимать его краткий музыкальный очерк («Петух и Арлекин». — И. М.) за манифест «Шести»².

Молодых французских композиторов поддерживал Эрик Сати, достигший славы после скандальной премьеры «Парада», а также виолончелист Феликс Дельгранж. Он помогал «новым молодым» организовывать концерты в студии на улице Юген на Монмартре. По вечерам тесное, насквозь прокуренное помещение наполнялось до отказа, стеной висел плотный

¹ А. Онеггер. Я — композитор. Л., 1963, стр. 136.

² F. Poulenc. Moi et mes amis, p. 52.

густой дым — студия не проветривалась. Но энтузиазм слушателей не ослабевал, они горячо аплодировали исполнителям — Рикардо Виньесу, Марсель Мейер, Элен Журдан-Моранж.

В студии на улице Юген было организовано повторное концертное исполнение «Парада» Сати, который в этот раз имел потрясающий успех. Произведения Сати регулярно исполнялись наряду с работами Мийо, Орика, Тайфер, Пуленка, Ролан-Манюэля и Дюрея. Некоторые сочинения бывали только-только написаны, иные авторы не успевали довести работу до конца. Элен Журдан-Моранж рассказывает в книге «Мои друзья музыканты» о неопубликованной скрипичной сонате Пуленка, посвященной ей, в которой автор не закончил фортепианную партию, и потому на концерте играли только первые две части. События и выступления, как в калейдоскопе, сменяли друг друга. Концерты следовали в ошеломляющем ритме, почти ни одно выступление не обходилось без скандала. Казалось, будто эта группа молодых «сорванцов» несется в невероятном темпе неведь куда, несется сломя голову, лишь бы подальше от «монстров» прошлого века.

С этих концертов берет начало знаменитая группа «Шести». После одного из концертов критик Анри Колле зашел к Мийо и застал там шестерых музыкантов: хозяина дома, Орика, Дюрея, Пуленка, Тайфер и Онеггера. На следующий день в газете «Сомеодиа» появилась его статья «Пятерка русских, шестерка французов и Эрик Сати», в которой он провозгласил рождение новой группы талантливых французских композиторов. Название, данное критиком содружеству музыкантов, случайно. Их было гораздо больше, чем шесть¹, и группу с таким же успехом можно было называть «Семеркой» или «Девяткой». Несмотря на то, что друзья не выдвигали общих идей и несмотря на разнородность их дарований, «Шестерку» упорно считали школой нового направления.

¹ Ролана Манюэля называли «седьмым» в «Шестерке».

«Нас окрестили «Шестеркой» по примеру пятерых русских, хотя у нас не было общей эстетики и наши вкусы были совсем несхожи. Так, Онеггер никогда не любил музыку Сати, а Флоран Шмитт, которым он восхищался, казался неприятным Мийо и мне», — вспоминает Пуленк¹.

Дариус Мийо пишет: «Орик находился под влиянием Schola cantorum и Шабрие; Дюрей — под влиянием Сати и Равеля; Онеггер — Вагнера, Рихарда Штрауса и Флорана Шмитта; Пуленк — Моцарта и Стравинского; Тайфер — французских импрессионистов; я во многом обязан Берлиозу и Альберiku Маньяру»².

Однако название «Шестерка» прочно закрепилось за группой, и ее начали принимать как самостоятельную эстетическую коалицию, хотя в отличие от русской «Могучей кучки», с которой ее все время сравнивали, члены «Шестерки» были связаны между собой скорее только дружески. По мнению Пуленка, «Шестерка» была лишь товарищеской ассоциацией, причем Сати, которого критики преподносили публике как главу новой школы, вовсе не занимал позиций опекуна группы.

Но поскольку музыкальный Париж стал принимать «Шестерку» за новомодную школу, она не заставила себя долго ждать и вскоре выступила с серией концертов. Первый из них был посвящен произведениям композиторов «Шестерки», второй — их иностранным современникам. Играли сочинения Лорда Бернарса, Альфредо Казеллы, Артура Лурье, Арнольда Шенберга, Белы Бартока. Подобные концерты давались не только во Франции, но и за границей.

Между тем молодые музыканты все больше сближались друг с другом. Каждый субботний вечер они собирались у Мийо. «Среди нас были не только композиторы, но и исполнители... художники... писатели... После обеда мы посещали ярмарку на Монмартре».

¹ F. Poulenс. *Moi et mes amis*, p. 51.

² Д. Мийо. «Шесть», сб. статей. Л., 1926, стр. 6.

нас привлекали карусель, таинственные лавочки, тигры, лошади, зверинцы, оглушительный шум заводных органов, работающих на перфорированных валиках, которые перемалывали все наиболее популярные и избитые песенки из репертуара мюзик-холльных ревю. Иногда мы направлялись в цирк Медрано, чтобы посмотреть скетчи в исполнении братьев Фрателини, которые проявляли столько изобретательности и поэтичности, что их можно было считать достойными преемниками итальянской комедии масок. Вечер заканчивался у меня. Поэты читали свои стихи, мы играли новейшие произведения, некоторые из них, например, «Прощай, Нью-Йорк» Орика, «Кокарды» Пуленка и мой «Бык на крыше», неоднократно повторялись. Мы даже потребовали от Пуленка, чтобы он играл нам «Кокарды» каждую субботу, что он и делал весьма охотно. На этих собраниях, где царил веселье и безмятежность, зародилось немало плодотворных планов сотрудничества; помимо того, здесь определился характер некоторых сочинений, возникших под влиянием мюзик-холла»¹.

Из приведенных выше строк видны интересы молодых композиторов; их вылазки в кабачки и на ярмарки отнюдь не были только увеселительными прогулками. На этом этапе молодежь увлекают джазовые ритмы, персонажи мюзик-холла, шуточные представления типа музыкальных ревю.

Заметное впечатление на парижскую критику произвело выступление группы 21 февраля 1920 года, когда в театре «Comédie» (Елисейские Поля) исполнялись новые произведения Мийо, Сати, Пуленка и Орика. Мийо, недавно вернувшийся из Бразилии, составил сюиту из популярных бразильских мелодий — танго, матчишей, самбо и португальского фадю, объединив сочинение одной темой. По совету Кокто ее решили использовать для театрального представле-

¹ Д. Мийо. Заметки без музыки. «Советская музыка», 1963, № 2, стр. 119.

ния. Жаном Кокто было написано веселое фантастическое либретто. Постановка балета-пантомимы, окрещенного «Бык на крыше» (по названию одного из танцев), была осуществлена с декорациями и ко-

Франсис Пуленк превосходно играл на фортепиано и часто выступал в концертах, исполняя произведения классиков, свои собственные, в ансамблях с другими артистами. Дружеский шарж Жана Кокто



стюмами художника Ги Пьера Фоконе. Незадолго до спектакля художник внезапно умер и оформление постановки по эскизам Фоконе заканчивал Рауль Дюфи. На главные роли с очень сложными акробатическими трюками пригласили артистов из цирка Медрано — братьев Фрателини. Боясь, что не удастся собрать публику, инициаторы представления решили распространить билеты на премьеру заранее, а перед самым спектаклем были разосланы дополнительно пригласительные билеты. Но эти опасения были напрасны — публика буквально ломилась на представление и зал был набит битком.

Кроме «Быка на крыше» в тот же вечер исполнялись «Три маленькие пьесы» Сати, специально напи-

санные ради этого случая, фокстрот «Прощай, Нью-Йорк» Орика и «Кокарды» Пуленка (пел Кубицкий). Музыкальная критика приняла программу этого вечера, составленную наскоро и случайно, за провозглашение эстетических взглядов «Шестерки». Опираясь в статьях термином «новая школа» и ссылаясь на руководящую роль «мистификатора» Эрика Сати, критики насмешливо именовали молодых композиторов «манифестантами мюзик-холльной цирковой эстетики».

Чтобы оградить себя от подобного рода нападок, «Шестерка» выпускает в свет газету, первый номер которой называют «Le Coq» («Петух»), а следующие — «Le Coq Parisien» («Парижский петух») ¹. Этот листок в форме плаката был довольно задирист, хотя и не связывал себя ни с какой программой. Сати излагал взгляды на «школу» и последователей в декларации «Никаких казарм», отвергая всякую идею школы Сати:

«Я никогда не нападаю на Дебюсси. Мне докучают только дебюссисты. Нет школы Сати. Сатизм не мог бы существовать.

В искусстве не нужно рабства. Мне всегда стоит больших усилий ставить в тупик последователей формой и содержанием каждого нового сочинения. Это единственное для художника средство не превратиться в главу школы — так сказать, в надзирателя» ².

В разгоревшейся полемике газету называли официальным органом кубизма. Жан Кокто, опровергая эту мысль, пишет: «Le Coq» не является печатным органом никакой школы. Это — газета, в которой высказывают свое мнение шесть музыкантов разных взглядов, объединенные лишь дружескими отношениями... К музыкантам присоединяются поэты, художники... Если один из нас напечатает фразу, которую другой не одобряет, мы хорошо знаем, что никогда не начнем вражды из-за этого» ³.

¹ Вышло четыре номера.

² H. Heli. Francis Poulenс, p. 26.

³ Там же, стр. 26—27.

Любопытно, что, ратуя за новое искусство, почитая таких авторов, как Шенберг, Барток и Берг, члены «Шестерки» усматривают, кроме вагнерианства и дебюссизма, еще одну, новую опасность — модернизм.

Талантливый мастер карикатуры, художник-моменталист Жан Кокто одним росчерком пера создавал портреты. Его рисунки пользовались популярностью, — в 1961 году нарисованная им символическая Марианна была даже воспроизведена на французской почтовой марке. На снимке — дружеский шарж, группа «Шести». В центре — Кокто, по бокам (слева направо): Ж. Тайфер, Л. Дюррей, Ж. Орик, Ф. Пуленк, Д. Мийо, А. Онеггер.



Орик заявил, что «поскольку однажды была выиграна битва с дебюссистами, необходимо приложить все усилия, чтобы так же преодолеть опасность модернизма, в равной с дебюссизмом степени нежелательного»¹. Во избежание такой опасности «Le Coq» провозгласил основание «антимодернистской лиги».

Несмотря на газетную полемику, композиторы продолжали систематические музыкальные выступления. 18 июня 1921 года в Театре Елисейских Полей

¹ Н. Нелл. Francis Poulenc, p. 27.

исполнялось первое коллективное сочинение «Шестерки» — «Новобрачные с Эйфелевой башни», где, видимо подражая опыту русской «Пятерки», композиторы решили попытать счастья в совместном творчестве. «Новобрачные с Эйфелевой башни» по либретто Жана Кокто поставил известный балетмейстер Рольф де Маре.

Сюжет этого скетча полон всевозможных нелепостей и неожиданностей. Первая платформа Эйфелевой башни, откуда открывается вид на Париж. Здесь празднуют свадьбу двое молодых. Их поздравляет старый генерал — его речь бессловесна и «произносится» с помощью жестов и мимики. Здесь же вертится вездесущий фотограф, который делает памятные снимки. По бокам сцены укреплены громкоговорители, через которые два чтеца комментируют события. Происходят веселые недоразумения — на свадьбе появляется сама Эйфелева башня (девушка в форме телеграфистки, символизирующая башню-радиотелеграф); выскакивает лев, пожирающий генерала; начинается всеобщая сумятица и избиение гостей...

«Это балет? — спрашивал Кокто в журнале «La Danse» за июнь 1921 года. — Нет. Пьеса? Нет. Ревю? Нет. Трагедия? Еще меньше. Скорее, это вид некоего соединения античной трагедии и современного концертного ревю, хора и номеров мюзик-холла»¹.

Смысл «Новобрачных» должен был иллюстрировать «поэзию театра», а не «поэзию в театре». «В отношении театра величайшие поэты постоянно впадали в ошибку, приукрашивая свои произведения поэтическими образами, которые в основном и поддерживают интерес и драматичность действия. Здесь на первом плане язык самой пьесы, но не язык образов», — писал поэт Раймон Радиге в февральском номере «Les Feuilles Libres» за 1922 год².

¹ H. Heil. Francis Poulenc. London, 1958, p. 19.

² См. там же.

Музыку «Новобрачных» писали все участники «Шестерки», кроме Дюрея. Орик написал веселую задорную увертюру, рисующую сценки парижских улиц в день взятия Бастилии, и три ритурнеля; Пуленк — «Танец купальщиц в Трувиле» (комическую польку) и шутливо-веселую пьеску «Речь генерала»; Жермена Тайфер — «Вальс телеграмм» и «Кадриль»; Мийо — Шутливый свадебный марш и фугу; Онеггер — Веселый траурный марш генерала. Эта последняя пьеса была единственной, которую публика приняла всерьез. «В траурном марше, — писал Кокто, — Артур Онеггер пародирует то, что исстари называли «музыкой». Необходимо заметить, что все попали в ловушку — ни один из критиков не узнал, что в басу была цитирована тема вальса из «Фауста»¹.

Почти ни одно выступление «Шестерки» не обходилось без скандала. Так было и на этот раз — не успел еще опуститься занавес, как зал разразился потоком свистков, криков и оскорблений. Но друзей такой прием уже не пугал, они успели привыкнуть к реакции публики на их произведения.

Ко времени премьеры «Новобрачных» индивидуальность каждого композитора стала проявляться все ярче. Онеггер, например, за год сотрудничества в «Новобрачных» уже написал своего «Горация — победителя» и «Царя Давида». Несколько позже прошла премьера оперы Мийо «Несчастье Орфея»; Дягилев осуществил постановку балетов Орика и Пуленка, а шведская труппа показала балет Ж. Тайфер «Продавец птиц». «Разнородность музыкальных идеалов, наши приязни и неприязни мешали общестетическому восприятию. Что может быть более несходным, чем произведения Онеггера и Орика? Онеггер совершенно не признавал Сати, которого Орик, Мийо и я боготворили», — вспоминает Пуленк².

¹ См. Н. Нелл. Francis Poulenc, p. 19.

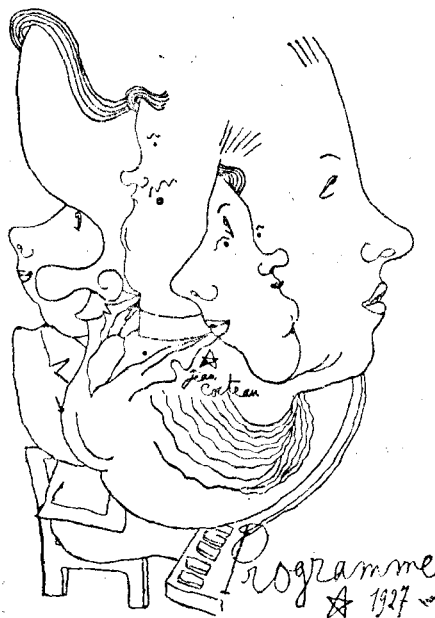
² См. там же, стр. 30.

С течением времени талант каждого композитора проявлялся все больше в индивидуальном плане, они меньше внимания уделяли общим выступлениям, тяготясь совместной деятельностью. Первым уклонился от участия в коллективном сочинении, сославшись на нездоровье, Луи Дюрей, а постепенно и остальные композиторы пошли своей дорогой. «Шестерка», возникшая благодаря удачной статье Анри Колле, понемногу распадалась. Правда, музыканты не теряли дружеских связей и еще не раз писали вместе¹, но эти выступления носили скорее случайный характер. «Шестерки» как таковой уже не существовало. Годы озорства, мальчишества и экспериментаторства остались позади. Для «новых молодых», и в частности для Пуленка, назрела необходимость серьезно обдумать дальнейший путь, самостоятельно решить проблему музыкального стиля.

После демобилизации в 1921 году перед Пуленком встал вопрос совершенствования профессиональных музыкальных знаний. Так как поступать в консерваторию было поздно, то по совету Дариуса Мийо Пуленк обратился к Шарлю Кёклену, который после Жедальжа считался едва ли не лучшим профессором контрапункта во всей Франции. Франсис занимался у него в течение трех лет. Шарль Кёклен, сразу почувствовавший в новом ученике большой интерес к гармонии, нежели к контрапункту, параллельно с полифоническими заданиями давал ему упражнения в форме свободных четырехголосных гармонизаций на темы Баха. Такая работа пришлась по душе Пуленку; видимо, из этих занятий выросло его мастерство сложного хорового письма *a cappella*.

¹ Спектакль «14 июля» (июль 1936 г.) — музыка Ибера, Лазарюса, Мийо, Онеггера, Орика, Руссея; спектакль «Свобода» (июнь 1937 г.) — музыка Деллануа, Ибера, Мийо, Онеггера, Тайфер; «Движения сердца» (памяти Шопена; 1949) — музыка Соре, Орика, Франсе, Пуленка, Преже и Мийо; «Гирлянда Кампра» (1954) — музыка Орика, Онеггера, Лесюра, Ролан-Манюэля, Пуленка, Соре, Тайфер.

Между тем музыкант продолжал писать, закончив к 1920 году два фортепианных произведения: трехчастную сюиту C-dur, посвященную Виньесу, и пять



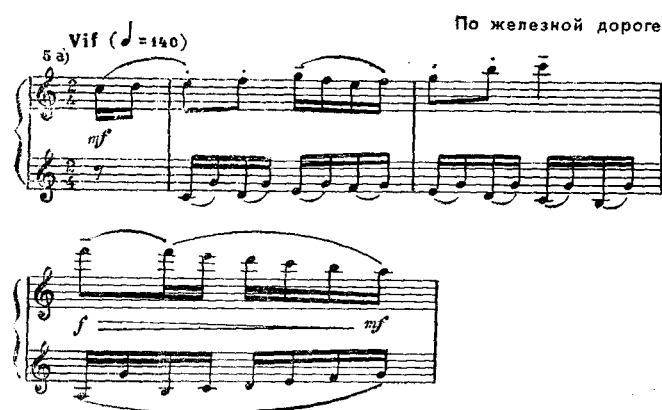
Самые молодые члены «Шестерки»
Жорж Орик и Франсис Пуленк
в интерпретации Жана Кокто

экспромтов — простые непритязательные пьесы в духе «Непрерывных движений». К работам 1921 года относятся «Прогулки» — десять фортепианных пьес и «Непонятый жандарм» — комедия-буфф в одном действии.

Десять фортепианных пьес («Прогулки») носят описательный характер. Композитор приглашает слушателей «прогуляться» по городу, используя и самые современные, и уже отошедшие в область предания

виды транспорта: велосипед, автомобиль, дилижанс, автобус и другие.

Пьесы неравноценны по стилю, по сложности письма. Некоторые из них чрезвычайно просты, с примитивным изложением; этими пьесами Пуленк напоминает старых французских клавесинистов («По железной дороге»):

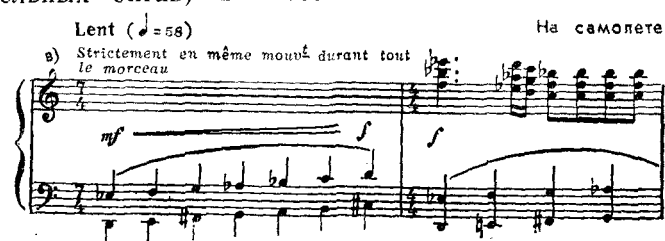


Другие пьесы сложны фактурно. Так, например, этюд «В автобусе» изобилует громоздкими аккордами при довольно быстром темпе:



В пьесе «В дилижансе» бросаются в глаза поли-тональные сочетания; верхняя строчка записана в C-dur, нижняя — в Fis-dur; примерно то же обнаруживается в зарисовке «Верхом», где партия правой руки звучит в D-dur, а левой — в Fis-dur.

Резкий диссонанс — малая нона используется автором в параллельном движении (по принципу параллельных октав) в пьесе «На самолете»:



Среди обилия такого рода диссонансов и сложностей в фортепианном цикле «Прогулки» встречаются и приятные мелодические места, такие, как подражание музыке Шопена, — пьеса «В автомобиле»:



Комедия «Непонятый жандарм» на текст Кокто и Радиге исполнялась в мае 1921 года на авангардистском вечере, организованном Пьером Бертенем, и прошла совершенно незамеченной (Мийо огорчился, узнав, что Пуленк отказался разрешить дальнейшее исполнение столь понравившегося ему произведения).

Две сонаты — одна для кларнета и фагота, другая для валторны, трубы и тромбона, написанные в 1922 году, уже гораздо ближе к стилю будущего Пуленка. Оживленная и наполненная чувством музыка и согласованное звучание инструментов говорят о совершенствовании мастерства молодого композитора.

Еще во время войны, в 1918 году, группа «Шести» направила коллективное приветствие Арнольду Шенбергу, которого композиторы называли «великим современным мастером». После окончания войны, в 1921 году, Мийо с Пуленком решили ближе познакомиться с австрийским музыкальным миром. Вместе с Марией Фройнд, первой исполнительницей «Лунного Пьеро» во Франции, два друга отправились в Вену, где им удалось встретиться с Альбаном Бергом и Антоном Веберном. По инициативе Альмы Малер, вдовы Густава Малера, был дважды исполнен «Лунный Пьеро». Первый раз дирижировал Шенберг и пела Эрика Вагнер, второй концерт прошел с участием Мийо и Марии Фройнд.

Немного позже французы посетили Шенберга в его доме близ Вены. Они показывали ему свои фортепианные произведения, а Шенберг рассказывал молодежи о двух операх — «Ожидание» и «Счастливая рука».

В следующем году Мийо и Пуленк вторично совершили совместное путешествие за границу, на этот раз уже в Италию. Альфредо Казелла готов был устроить им серию концертов в Санта-Чечилии, но скандальная репутация членов группы «Шести» явилась непреодолимым тому препятствием. Другьям пришлось удовлетвориться концертом в доме графа Лавателли.

Рим преподнес им новые встречи и знакомства — стипендиат римской премии Клод Дельвенкур пригласил Мийо и Пуленка на виллу Медичи, где они встретились с итальянскими композиторами Джан Франческо Малипьеро, Марио Лаброка, Витторио Рieti. Из исторических мест они посетили Тиволи, Фраскати и виллу д'Эсте, ездили в Неаполь и Сицилию.

Итальянские впечатления не остались бесследными в творчестве композиторов: Мийо использовал записанные мелодии в балете «Салат», Пуленк же, вдохновленный интересным путешествием, написал фортепианную сюиту «Неаполь», которая, по мнению современников-музыкантов, таких, как Артур Рубинштейн и Клаудио Аррау, была значительным пианистическим достижением автора.

Много позже, вспоминая далекие годы, в одном из интервью, которое Пуленк дал в США, композитор заметил, что из всех своих произведений больше всего любит оперные и хоровые, и рассказал историю, связанную с сочинением первого его хорового опуса.

В 1922 году один американский знакомый попросил Пуленка написать для известной студенческой организации Гарварда хоровое произведение. Композитор очень обрадовался заказу и, выбрав в старинном сборнике XVII века тексты типа вакхических гимнов, с жаром принялся за сочинение «Застольных песен» (так Пуленк решил назвать новое произведение) для хора без сопровождения. Когда хоры были написаны, он отослал их адресату и с волнением стал ждать ответа из Америки.

Пуленк был немало ошарашен, когда получил вежливое письмо, в котором сообщалось, что хоры получены, но, к сожалению, не могут быть исполнены, потому что в США сухой закон в самом разгаре и исполнение любой музыкальной пьесы, воспевающей алкогольные напитки, вызвало бы возмущение общественности.

Спустя двадцать восемь лет, когда композитор в 1950 году был в Голландии, ему был сделан приятный сюрприз — забытые «Застольные песни» прозвучали в превосходном исполнении (придирчивый музыкант не смог сделать ни одного замечания) мужского хора Гааги. Благодаря этому коллективу первое хоровое сочинение французского мастера после долгих лет молчания обрело наконец полноправный голос.

Глава III.

БАЛЕТЫ „ЛАНИ“ И „УТРЕННЯЯ СЕРЕНАДА“. КАМЕРНО-ИНСТРУМЕН- ТАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО

К середине двадцатых годов заканчивается формирование творческой индивидуальности музыканта. Поворотным пунктом в творчестве Пуленка стал 1923 год, когда он сочинил первый балет — «Лани», заказанный Дягилевым для труппы «Русских балетов». Декорации и костюмы к спектаклю должна была выполнить художница Мари Лорансен. Дягилев всегда обращал большое внимание на художественное оформление спектакля — для него выбор художника играл такую же важную роль, как и выбор музыканта. Со времен «Русских сезонов» Дягилев постоянно привлекал к работе талантливых живописцев — Александра Бенуа, Леона Бакста, Николая Рериха, Александра Головина. Теперь во Франции с ним сотрудничают Жорж Брак, Мари Лорансен, Пабло Пикассо, Анри Матисс, Андре Дерен. С успехом прошли «Пульчинелла», «Соловей», «Свадебка», «Аполлон Муссагет» Стравинского; «Несносные», «Матросы» Орика; «Голубой экспресс» Мийо; «Шут», «Стальной скок», «Блудный сын» Прокофьева. Балетом «Лани» постановщики намеревались показать своего рода «Сильфиду» XX века¹. Компози-

¹ «Сильфида» — первый романтический балет (1832), написанный Шнейцгоффером на либретто певца Адольфа Нурри, в котором дебютировала знаменитая французская балерина Мария Тальони.

тор замыслил устроить на сцене современный «галантный праздник», в котором каждый может увидеть то, что вообразит. Сценария практически не существовало. Пуленк говорил, что ему хотелось воссоздать в балете атмосферу своего юношества, а также доставить зрителям удовольствие.

О названии речь зашла, как всегда, в последнюю очередь. «Я занимался поисками названия, подобного «Сильфиде», как вдруг меня осенило: «Почему бы не «Лани»? Тем самым появлялась возможность сыграть на чисто женских сторонах любви Мари Лорансен к животным, а также на двойном смысле слова *biche* во французском языке»¹.

Успешная премьера спектакля состоялась в Монте-Карло 6 января 1924 года. Париж аплодировал балету 26 мая того же года с Андре Мессаже за дирижерским пультом. Некоторые критики, такие, как Адольф Бакюз и Эмиль Вийермэз, не увидели в балете ничего, кроме мюзик-холльной гармонии, монотонной и банальной партитуры, не нашли «ни одного нового блестящего эффекта, к которому каждый композитор должен стремиться». Остальные единодушно хвалили постановку.

Кокто в «*La Revue de Paris*» заострил внимание на изумительной хореографической постановке Брониславы Нижинской, так описывая выход Немчиновой в Адажиетто: «Стендаль употребил бы здесь слово «возвышенный». Выход Немчиновой безусловно возвышенный (ни один вагнерианец не может меня понять). Когда эта милая молоденькая дама вылетела из-за кулис на пуантах, как на крыльях, с ее стройными ногами в короткой юбочке, когда она правой рукой в белой перчатке сделала нечто вроде военного приветствия, я не помню, кажется, мое сердце заколотилось очень быстро или совсем остановилось.

¹ См. J. Roy. Francis Poulenc, p. 38; *biche* — во французском языке, кроме основного значения «лани», переводится также «дорогая», «милая».

Затем несгибаемый вкус (Нижинской. — И. М.) продолжает комбинировать классические и новые «па»¹.

В 1940 году, возвратившись к балету, Пуленк перестроил его и создал оркестровую сюиту, включающую пять номеров из девяти².

Поскольку не было четкого либретто, композитор позволил себе сделать отступление от каких-либо канонов или симметричных форм. Балет представляет собой попросту сюиту танцев: па-де-де, па-де-труа и групповые фигуры были призваны иллюстрировать лирические эпизоды.

С первыми звуками увертюры поднимается театральный занавес, открывая второй, специально выполненный для этого балета, на котором проступают расплывчатые контуры оленьих головок. Второй занавес остается до конца увертюры.

Декорация спектакля чрезвычайно проста — глазам зрителей предстает большая белая комната с окном, выходящим в сад. Из мебели — один только громадный голубой диван. Здесь, в атмосфере жаркого летнего дня, проводят время в веселых играх и забавах шестнадцать прелестных девушек в обществе троих юношей в костюмах гребцов.

Интерес и любовь молодого композитора к вокальной музыке сказались даже в такой, казалось бы далекой от пения, области, как балет. В партитуру «Ланей» включены вокально-хоровые номера — песня-танец. Для их исполнения (Пуленк отмечает это особо) необходимо не менее двенадцати певцов, число их, в зависимости от акустики зала, может быть увеличено.

Вокально-хоровая музыка проникает в хореографическое произведение нечасто, и заслуга Пуленка состоит в том, что он сумел объединить песню и танец, превратив их в форму игровой танцевальной пес-

¹ См. J. Roy. Francis Poulenc, p. 38.

² В сюиту вошли Рондо, Адажиетто, Рэг-мазурка, Андантинно и Финал. Неиспользованными оказались Увертюра и три номера с хором — Песня-танец, Игра и Маленькая песня-танец.

ни. Такие синтетические номера занимают большое место в билете (три из девяти номеров; надо принять во внимание также их большие размеры).

Тексты заимствованы Франсисом Пуленком из народных французских песен и в большинстве своем представляют или юмористически-игровые, или любовные стихи:

У меня четыре дочери-невесты,
Они заполнили весь мой дом.
Великий боже! Я не знаю,
Как выдать замуж их всех четырех!
У меня есть красивый лавровый венок,
Самый красивый во всей Франции.
Кто хочет получить мой венок?
Кому подарить мой венок?
А я люблю левкой, только левкой.
У меня нет левкоев,
Есть только красивый лавр.
Кому подарить благородный лавр?
Ах! Дайте мне благородный лавр!¹

Уже сам факт включения вокально-хоровых номеров в партитуру хореографического произведения заслуживает внимания. Ранее во французской музыке, еще в пятидесятых — шестидесятых годах прошлого столетия, предпринимались попытки ввести вокальное начало в балетную музыку — балетмейстер Сен-Леон намеревался подобрать для балета «Маркитантка» исполнительницу, которая была бы одновременно и балериной и певицей²; известны также попытки включения в спектакль хора за сценой, но все эти поиски не нашли достойного разрешения, и такие нововведения едва-едва доживали до генеральной репетиции.

Позднее примером введения хорового начала в балетную партитуру может служить «Дафнис и Хлоя» Равеля, но в этом случае предназначение вокальных номеров совсем иное, чем в «Ланях».

¹ Неоговоренные переводы выполнены автором книги.

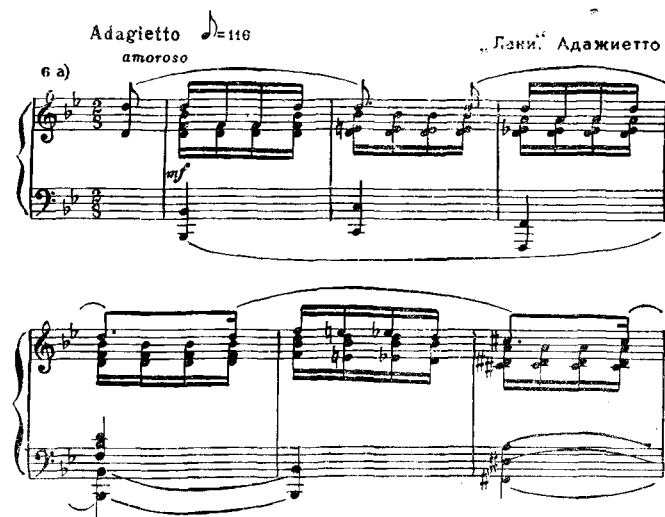
² Такую попытку хотела осуществить балерина Карлотта Гризи.



Портрет Мориса Равеля, старшего современника и друга Пуленка, хранящийся в музее театра «Ла Скала». Темпера художника Оноре

Инструментальная музыка балета — приятная, элегантная, местами чуточку сентиментальная — слушается чрезвычайно легко. Как и большинство произведений Пуленка, она богата мелодиями, в большом числе пронизывающими увертюру, рэг-мазурку, финал и другие номера балета. В «Ланях» проявляется

еще одно характерное качество раннего творческого периода композитора: он включает в музыку эпизоды разных жанров и стилей (то же самое можно отметить и в концерте для двух фортепиано). Здесь можно услышать тарантеллу (Финал) и мелодию, подобную вальсу Штрауса (Рэг-мазурка, цифра 93)¹, задорную веселую попевку (Рондо, цифра 22), музыку, близкую по стилю старым французским клавесинистам (цифра 133), меланхолическую популярную песенку (Андантино, цифра 127). Тут же встретится задушевная мелодия, родственная русскому романсу (Песня-танец, цифра 44) и душещипательная «цыганочка» (Рэг-мазурка, цифра 109). В музыке балета явно ощутимы влияния Шопена и Чайковского. Один из моментов Рэг-мазурки почти дословно повторяет тему полонеза *fis-moll* Шопена (цифра 107); Адажиетто, по словам композитора, навеяно вариациями из «Спящей красавицы» Чайковского (сходство тональности, метра и интонационного склада мелодии):



¹ Указания на цифры даны по клавиру балета, изданному в Париже в 1924 году (Paris, Heugel).



Музыкальный язык вокальных сцен резко отличен от инструментальных и представляет гораздо больший интерес по сравнению с ними. Именно в лесенных эпизодах яснее всего пробивается голос эпохи двадцатых годов — эпохи поисков новых музыкальных средств и рождения новых молодых композиторских талантов.

Песенные эпизоды балета, бесспорно, самые интересные моменты. Конечно, и в инструментальных номерах проявляются особенности стиля Пуленка, но творческое лицо музыканта, особенно те черты, которые впоследствии будут присущи Пуленку, наиболее отчетливо обозначились в вокальных эпизодах. Музыка их ярче и жестче инструментальных номеров, Пуленк-композитор проявляется характеристичней и интересней.

Используя в большинстве случаев в вокальной линии несложные диатонические короткие мелодии, Пуленк гармонирует их хроматически расцвеченными аккордами, идя по пути своих старших современников Стравинского и Прокофьева. Нередко сопровождение таких мелодий оказывается политональным, как в Песне-танце (цифра 40). В этом случае гармоническая поддержка и мелодия образуют три пласта: тема в голосе изложена в тональности D-dur, сопро-

вождение же первых двух тактов темы разделяется на аккорд d-moll и трезвучие es-moll:

Песня - танец

Tempo
ff *exagérément articulé*
 Ténors

7
 Qu' est - ce. qu' A - mour? le

41
 Tempo

rouler l' R.

con - nais - tu Gré - goi - re?

К тому же Пуленк обыгрывает появление мажорной терции *fis*, показывая ее не сразу, а через тяготеющий в нее *eis*.

Как и в более ранних произведениях, Пуленк не отказывается от «игры» в диссонанс или в «запрещенную параллель» (4 такта после цифры 47, цифра 39). Такой нарочитый показ темы через диссонирующие интервалы (септимы или ноны), параллельное движение большими и малыми септимами или «квинтовое» движение нередко фигурируют также в Сонате в четыре руки, в «Прогулках» или «Негритянской рапсодии».

Привычным становится для композитора украшение аккорда гроздьями побочных тонов. В опорный

(либо начальный, либо конечный) аккорд автор охотнее всего вводит — одновременно или отдельно — натуральные либо альтерированные II, VI или VII ступени (см. пример 8б, в). Часто совмещаются в одновременном звучании мажорная и минорная терции аккордов (пример 8а). Любопытным представляется аккорд, завершающий Андантино, который соединяет мажорную и минорную терции лада С, а также низкие II, VII и VI ступени того же лада (пример 8г). Видимо, желанием достичь шумового эффекта вызвано появление созвучия (пример 8д), вертикаль которого составляют восемь различных звуков (пять тактов после цифры 136):



Не довольствуясь минорным или мажорным ладом, Пуленк прибегает к натуральным ладам, что придает музыке особую свежесть и рельефность. Ярко и выпукло звучит инструментальный «запев» «Игры», написанный в дорийском g, или миниатюрное оркестровое вступление к Маленькой песне-танцу в лидийском As.

Для песенных номеров «Ланей» характерна многопластовость музыкальной ткани и не только в гармонических вертикалях, но и в горизонтальных линиях — одновременно звучат две-три мелодические

самостоятельные линии при еще одном пласте — гармоническом сопровождении или оstinato (цифры 47, 52, три такта после цифры 55, цифра 131). Местами эпизодически возникает прелестное двухголосие, звучащее типично по-русски; к примерам такого рода можно отнести четырехтакт из Песни-танца (цифра 50), где при оstinатном басы и мерно пульсирующих синкопированных секундах звучит чистый и светлый контрапункт в натуральном a-moll:

Песня - танец

9 *mf* Les chats et les A-mours

50 *mp*

ai-ment à fo-lâ-trer.

Говоря о контрастном двухголосии, нельзя не упомянуть о любопытном отрывке из «Игры» — четырехтакт (два такта после цифры 73), в котором верхний голос звучит в A-dur-moll с натуральным g, а нижний — в a-moll натуральном, — этот небольшой кусочек, видимо, можно охарактеризовать как пример би-тонального двухголосия:



Обращает на себя внимание метроритмическое разнообразие вокально-хоровых эпизодов балета. В «Игре» постоянно чередуются пяти-, трех- и четырех-дольный размеры. В этом номере господствуют главным образом нечетные ритмы — так, на протяжении двенадцати тактов (от цифры 75) на каждый из них приходится новый метр $\frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{3}{8} \frac{5}{8}$ — и т. д., затем вкли-
ниваются еще два новых — $\frac{7}{8} \frac{5}{8} \frac{7}{8} \frac{5}{8} \frac{8}{8} \frac{7}{8} \frac{5}{8}$. Вообще же ритмическая импульсивность и активность присущи песенным эпизодам балета, и в этом еще раз сказывается веяние эпохи: многих композиторов со времени появления «Весны священной» Стравинского и проникновения в Европу джазовой музыки проблема ритма стала волновать не меньше проблемы современного гармонического языка. Влияние Стравинского ощутимо, к примеру, в следующем отрывке из «Игры» (три такта после цифры 81) — кульминационном моменте номера с упругим, синкопически обостренным ритмом.

Музыку балета в целом не связывают какие-либо объединяющие темы или мотивы. Однако нередко отдельные тематические или ритмические построения проникают из одного номера в другой, создавая таким образом своеобразные арки или мининатюрные рефрены. Так, оркестровая тема из Песни-танца

(цифра 48) возвращается почти в самом конце балета, в другом песенном эпизоде — Маленькая песня-танец (цифра 135), — также в оркестровом звучании. Оркестровая заставка к Песне-танцу (цифра 39) включает Рэг-мазурку и органически вылетает в начало следующего номера — Андантино (цифра 121). Ритмическая формула этой темы составляет канву Андантино; в этом же эпизоде появляется реминисценция из Адажиетто (начиная с пятого такта после цифры 126 звучат отголоски темы Адажиетто). Примером ритмического рефрена могут служить несколько тактов из коды Рэг-мазурки (цифра 119), метрически идентичные упомянутому ранее отрывку из «Игры» (цифры 81—82).

Балет «Лани», при всей пестроте и известной разностильности между инструментальными и вокальными эпизодами, не оставляет впечатления фрагментарности. Композиторское чутье не изменяет Пуленку, и музыка оказывается крепко спаянной воедино, звучит в духе своего времени — времени, когда композиторская молодежь, пресытившись мягкостью, утонченностью и расплывчатостью звучания импрессионистских произведений, целиком повернулась к реальному миру и повседневному существованию, к новым веяниям в художественной жизни Парижа.

Первый балет Пуленка — произведение не единственное в этом жанре. Почти одновременно с ним появляются еще несколько подобных сочинений, также поставленных известной труппой Дягилева. Эти балеты написаны друзьями Пуленка — Ориком («Несносные») и Мийо («Голубой экспресс» и «Салат»).

Интересен отзыв польского композитора Кароля Шимановского, присутствовавшего на первых представлениях балетных спектаклей. Его слова довольно точно определяют характер музыки этого произведения: «...без сомнения, из четырех услышанных мною балетов («Несносные», «Лани», «Голубой экспресс» и «Салат». — И. М.) самым ценным являются «Лани» Франсиса Пуленка. Музыка юная, чуть наивная (это тем более поражает, что происходящее на сцене,

по меньшей мере... двусмысленность, полная прелести и свежести, приятно и скромно звучащая; там и сям — пожалуй, обрывочно обнаруживаются прежние революционные «политональные» тенденции. Мелодии красивые и легкие, назойливо навязывающиеся слуху, как славная девчонка, от которой, однако, неохотно защищается даже человек самых строгих нравов»¹.

Неделю спустя после первого спектакля «Ланей» такой же успех выпал на долю балета Орика «Несносные». Друг Дебюсси — критик Луи Лалуа принял живое участие в обсуждении обоих балетов, выступив с полными энтузиазма статьями, в которых высоко оценил произведения друзей-композиторов.

Новая дружба Пуленка и Орика с Луи Лалуа оказалась «трещиной», которая в конце концов привела к полному разрыву отношений между ними и Эриком Сати. Приехав в Монте-Карло на первые спектакли, Сати, враждебно относившийся к Лалуа, с крайним неодобрением взирал на все растущую дружбу Пуленка и Орика с Лалуа. По возвращении в Париж он отослал Пуленку открытку следующего содержания:

«Месье Ф. Пуленку
Отель Принцев
Монте-Карло
Монако

Пятница, 2/1—24

Дорогой друг,
здравствуйте, как идут дела? Bravo. Снова и снова за «Лани». Позвольте мне просить Вас не выдавать слишком много авансов сэру Л. Л. (Луи Лалуа. — И. М.). Да. Остерегайтесь этого малого. Да... Не забывайте, что Вы в 1000 раз выше него. Да.

Привет.
Э. С.»²

Разлад между бывшими друзьями усугубился также статьей Орика в «Les Nouvelles Littéraires» по

¹ Кароль Шимановский. Избранные статьи. Л., 1963, стр. 41.

² Цит. по книге: H. Hell. Francis Poulenc, p. 43.

поводу одного из балетов Сати, которую «аркейский мэтр» принял за оскорбление. Поводом к окончательному разрыву послужил совершенно незначительный эпизод, шутка, к которой ранее так был склонен Сати, но которую теперь не понял совсем.

Орик и Пуленк, зайдя как-то вместе в небольшой магазинчик, застали там Сати, рассеянно рассматривающего детскую погремушку. Незамеченные, они выскользнули из магазина, а потом купили игрушку и послали ее престарелому Сати. Глубоко обиженный мальчишеской выходкой своих молодых коллег, Сати навсегда порвал с ними, не простив их до самой смерти. Кстати, напомним, что очень осложнились отношения Сати с Дебюсси, — они рассорились после представления «Парада». Пытаясь примириться со старым другом, лежавшим при смерти, Сати послал ему письмо, которое Дебюсси, не читая, порвал на мелкие куски.

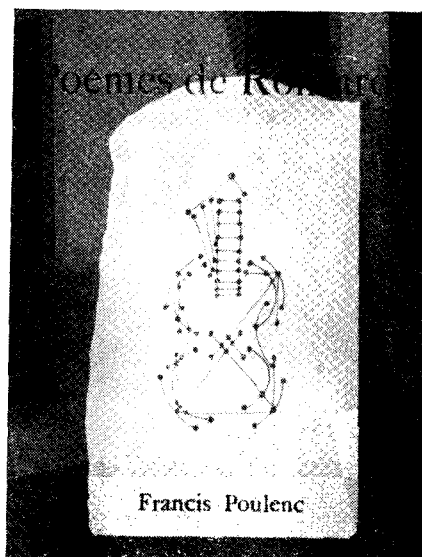
Когда же незадолго до смерти Сати Орик и Пуленк, выбрав посредником их общую знакомую Раймонду Линосье, попробовали помириться с ним, Сати отвечал: «Какой смысл мне их видеть снова? Сам Дебюсси умер, не простив меня».

• • •

Двадцатые годы были для Пуленка временем окончательного формирования его индивидуального стиля. Среди многочисленных сочинений этих лет самыми удачными были «Лани», «Веселые лесни», «Сельский концерт» и «Утренняя серенада».

В 1925 году внимание Пуленка привлекла поэзия Ронсара. Критики находили, что песни на стихи Ронсара удачны и Пуленк смог найти мост, соединяющий Ронсара и современность. Сам композитор более сурово отнесся к «Песням», говоря, что лучшее в них — обложка, выполненная Пикассо; находил в «Песнях» долю искусственности и отяжеленности. Всегдашний трезвый судья и друг Орик полагал, что истинное лицо Пуленка проявилось лишь в начале первой песни и в конце последней. Он справедливо

отметил, что ранние французские поэты чужды композитору, его поэтом является Аполлинер, а также Жакоб, Элюар, Реверди.



В 1925 году Пуленк написал цикл песен на стихи Ронсара. Обложка выполнена Пабло Пикассо

Между тем на свет появляются «Веселые песни» на анонимные тексты XVII века, впервые исполненные на концерте из произведений Орика и Пуленка 2 мая 1926 года¹. Неизвестный еще тогда певец Пьер Бернак, имя которого впоследствии стало неотдели-

¹ В программе концерта были фрагменты из «Несносных» Орика, его Сонатина, романсы и пять песен на стихи Незвала, две сюиты для малого оркестра; Пуленка — Пять песен на стихи Ронсара, сюита «Неаполь», Трио и «Веселые песни».

мым от имени Пуленка, с блеском исполнил новое вокальное сочинение.

На том же концерте, сделавшемся событием (попасть в зал было настолько трудно, что Андре Мессаже, имевший контрамарку, едва-едва смог протиснуться к своему креслу), играли также и Трио Пуленка для фортепиано, гобоя и фагота. Трио ознаменовало поворот музыканта к идеалам Скарлатти и Моцарта, продолжая линию «Непрерывных движений».

Критически настроенный к своим «Песням» на стихи Ронсара, Пуленк также остался недоволен и «Ариями» на стихи Жана Мореаса. Музыкант не любил этого поэта, но ради своего издателя и друга решился на сочинение музыки. «Арии» оказались неудачными — видимо, композитору никогда нельзя изменять собственной интуиции. Впоследствии в «Музыкальном дневнике» Пуленк писал, что не перестает удивляться мысли, побудившей его написать такие песни, поскольку он не обладает талантом парадокса. Пуленк с сожалением констатирует, что его песни имели болезненный успех, тогда как сам он считает их самыми худшими из всего написанного. После этого Франсис Пуленк надолго прекратил писать песни.

К тому же времени (1927—1928) относятся «Две фортепианные пожелетты» (H-dur и b-moll) и «Пастораль» — более известная в фортепианном переложении, но вначале написанная для оркестра. В таком варианте она была включена в детский балет «Веер Жанны», а в 1928 году фортепианный вариант «Пасторали» вошел в сборник из трех пьес — «Токката», «Пастораль» и «Гимн».

Часто бывая в салоне покровительницы музыкантов княгини Эдмонды де Полиньяк, Франсис Пуленк встречался там с известной клавесинисткой Вандой Ландовской. Однажды она попросила его написать клавесинный концерт.

«Сельский концерт» Пуленка, появившийся вслед за клавесинным концертом де Фалья (1926) и тоже

посвященный Ванде Ландовской, во многом следует национальным традициям старых мастеров и Скарлатти. Испытывая влияние старых клавесинистов, Франсис Пуленк, однако, не встает на путь простого подражания им; «Сельский концерт» является продолжением и развитием такого рода музыки. Индивидуальные черты Пуленка нашли отражение в этом концерте так же, как и равелевские в «Гробнице Куперена».

Беседуя со Стефаном Оделем по поводу «Сельского концерта», Пуленк заметил: «Критика намеревалась задеть меня словами: «В финале концерта слышно вдруг, бог знает почему, эхо сигналов вечерней казарменной поверки. Хороша деревня! Ну да, для такого горожанина, как я, прелесть деревни в том пригороде Парижа, где дом XVII века дремлет посреди огородных культур, которые кормят чрево Парижа»¹.

Добавим и то, что сказал музыкант Клоду Ростану: «Для мальчишки, вплоть до восемнадцати лет, нет другой деревни, кроме как Венсен и холмы Шампиньи. Ландовская жила в 1923 году около Эрменонвиля, в атмосфере деревни, близкой XVIII веку, что я и отразил в моем концерте. «Сельским» я назвал его сообразно Руссо и Дидро»².

Премьера «Сельского концерта» состоялась в зале Плейеля 13 мая 1929 года. Симфоническим оркестром дирижировал Пьер Монте, сольную партию клавесина исполняла Ванда Ландовская. До этого концерт играли у Ландовской в загородном доме в Сен-Лё. Партию оркестра исполнял сам Пуленк.

«Сельский концерт» для клавесина с оркестром состоит из трех частей: *Allegro molto* (1), *Andante* (2) и *Presto* (3).

Форма первой части сонатная. Главной партии

¹ F. Poulenc. *Moi et mes amis*, p. 57.

² F. Poulenc. *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 78.

предшествует медленное вступление аккордового склада (тональность D-dur) с типично клавесинной мелизматикой. В гармоническом отношении музыка вступления далека от подражания клавесинистам. По горизонтальной линии все время идет перекраска ступеней лада — рядом звучат *f* и *fis*, *c* и *cis*, *h* и *b*; по вертикали Пуленк складывает их же в одновременном звучании.

Главная партия концерта (цифра 3¹) написана в форме модулирующего в доминанту периода:



с развернутым заключением, равным по величине самой теме.

К заключению в тональности минорной доминанты примыкает еще одно дополнение в a-moll дорийском: «Сельский концерт», как и многие другие сочинения Пуленка, изобилует большим числом разных по значимости тем. Роль связующей партии выполняет тема *Animez un peu*, приводящая вместо побочной партии ко второму проведению главной партии в A-dur.

¹ Указания на номера даны по клавиру, изданному в Париже в 1929 году.

Большая разработка (цифры 10—32) состоит из ряда новых эпизодов — их более десяти; среди них следует отметить мелодический фрагмент (цифра 12), который прозвучит также в финале и который близок первой теме третьей части кантаты Пуленка «Засуха» (см. пример 31). Из разработки первой части в финал проникает и меланхолическая нежная мелодия *Allargando molto* в натуральном *a-moll*. В финале она звучит перед репризой (цифра 21) в кульминационном разделе в *b-moll*.

Реприза части сокращенная, с кодой, в которую проникает фанфарный эпизод из начала разработки. Главная партия появляется после доминантового аккорда, в котором помимо основного тона (*a*) присутствуют квинта (*e*), расщепленная секста (*f* и *fis*) — вот еще один пример сложного аккорда у Пуленка.

Вторая часть (*g-moll*, простая трехчастная форма) начинается темой в духе сицилианы:



Средняя часть (*As-dur*), построенная на светлой певучей теме, оказывает влияние на репризу: характер звучания сицилианы трансформируется, она приобретает от средней части большую плавность (исчезает дробление), мажорный лад, а перед кодой звучит

реминисценция темы средней части. Так же как и в финал, во вторую часть проникает тема из разработки первой части (*au mouvement initial*).

Стремительный финал, состоящий из нескольких разнохарактерных эпизодов, содержит большое число тем танцевального характера; в вихревом движении мелькают обрывки тем из первой части (цифры 12, 21), слышны военные фанфары (цифры 9, 20).

«Сельский концерт», являясь известного рода стилизацией музыки Куперена и Рамо, звучит в то же время чрезвычайно свежо и современно, что достигается посредством обострения простых гармонических оборотов, элементами иронии и мальчишеского задора, жизнерадостным, оптимистическим тонусом музыки.

В 1929 году, по предложению поэтессы де Ноай, Пуленк написал еще один балет — «Утреннюю серенаду», предназначенный для праздника в ее доме. Композитор предложил своеобразную форму балета — хореографический концерт для фортепиано и восемнадцати инструментов. Это произведение, являющееся чуть ли не первым в новом жанре фортепианного концерта-балета («Рэпсодия на тему Паганини» Рахманинова и «Четыре темперамента» Хиндемита были написаны позже), Пуленк замыслил как синтез двух жанров: одночастного фортепианного концерта и одноактного балета.

Сценарий для «Утренней серенады» Франсис Пуленк писал сам по мотивам античного мифа об одиночестве Дианы — богини Луны, лесов и охоты, дочери Зевса и сестры Аполлона. Участниками представления должны были быть только танцовщицы — этот балет задуман как чисто «женский».

Действие разворачивается на рассвете летнего дня. Диана, возмущенная законом богов, осуждающим ее на вечную девственность, бунтует против такого решения. Ее утешают подруги, они преподносят богине предначертанный ей судьбой лук. Принимая лук, охотница направляется в лес; там она надеется забыться и отвлечься.

Первое исполнение балета осуществили 18 июня 1929 года с хореографией Брониславы Нижинской и декорациями Ж. М. Франка. Партию фортепиано исполнял сам композитор. Следующая постановка, происходившая 21 января 1930 года в Театре Елисейских Полей (хореограф-постановщик Георгий Баланчин), где главную роль исполняла Вера Немчинова, резко отличалась и от первой постановки, и от авторского замысла. Для этого спектакля Баланчин написал новый сценарий, основанный на легенде о любви к Диане охотника Актеона, единственного человека, осмелившегося мечтать о красавице-богине. Диана жестоко наказала его, превратив в оленя, которого растерзали собаки.

«В дальнейшем я имел слабость принять вариант Баланчина о Диане и Актеоне,— пишет композитор.— Такой плоско академический вариант и был осуществлен — нерадиво, и многими хореографами. Это глупо, поскольку противоречит моей музыкальной концепции — я представлял себе «Утреннюю серенаду» как женский балет... Он состоит из отдельных номеров — переодевание Дианы, вариации ее, прощание...»¹.

Первоначальный вариант балета-концерта был возобновлен в ноябре 1952 года на сцене парижского театра «Опера-комик».

Партитура концерта, включающая духовые, струнные и ударные, но лишенная скрипок, представляет своего рода двойной концерт, в котором главные роли поровну распределены между двумя солистами — пианистом и танцовщицей.

В «Утренней серенаде» восемь номеров², которые сполняются без перерыва, составляя одночастное очинение. Музыкально-сценические эпизоды балета асполагаются по принципу контраста «медленно-быстро» и объединяются рядом моментов. Одной из свя-

¹ F. Poulenc. Entretiens avec Claude Rostand, pp. 80-81.

² Токката, Речитатив, Рондо, Престо, Речитатив, Анданте, Аллегро, Заключение.

зывающих черт является близость крайних частей — Токкаты и Заключение. Последнее можно сравнить с сильно измененной репризой, сохранившей первоначальные тональность и темп, а также темы Токкаты, подвергшиеся, однако, известной трансформации. Тональный план всего концерта в основном выдержан в кругу тональностей, близких A-dur и a-moll.

Следует отметить также тематическое единство «Утренней серенады». Ряд тем неоднократно повторяется в разных частях концерта: начальная тема Токкаты — фанфарного характера — появляется в первом Речитативе (3 такта после цифры 2), во втором Речитативе (3 такта после цифры 29), в самом конце рондо и, наконец, в Заключении. Вторая тема Токкаты (7 тактов после цифры 1) появится в среднем разделе Анданте (цифра 36) и в Заключении (7 тактов после цифры 52). Возникшей в конце Анданте новой теме колыбельного склада (3 такта после цифры 42) будет отведено большое место в Заключении; четкий пунктированный ритм второго Речитатива появится в следующем номере Анданте (цифра 35).

Темы балета родственны друг другу метрически и интонационно — основой большинства из них служит трезвучие. К примерам такого рода мелодий могут быть отнесены темы Рондо, Престо, Анданте и другие:

13а) Allegro $\text{♩} = 84$ Рондо

6) Presto $\text{♩} = 128$ Престо



Крайним эпизодам хореографического концерта — Токкате и ЗаклЮчению — отведена значительная роль в драматургической линии произведения: они являются своего рода прологом и эпилогом всего сценического действия. Если в Токкате представлены основные темы балета и сконцентрированы самые «человеческие» порывы Дианы, то ЗаклЮчение не оставляет никаких надежд на воскрешение в Диане земного.

Формы отдельных частей произведения весьма скромные — это либо трехчастные (Рондо, Анданте); либо импровизационные (Речитативы), воспринимающиеся скорее как вступления к следующим частям (Аллегро, Токката, ЗаклЮчение). Одна из частей — миниатюрная сонатина (Престо).

Музыка всего балета сравнительно спокойна, несколько особняком в ней стоит эпизод Аллегро с авторской ремаркой «яростнее». Тонально неустойчивое, с гармонической спорой на аккорд из четырех соседних полутонов (*f, ges, g, as*), с темой, состоящей из коротких повторяющихся мотивов, разорванных паузами, как речь негодующего человека, который выплескивает на собеседника целый поток восклицаний, — Аллегро звучит жестко, в нем слышится и отчаяние и ярость Дианы от сознания собственного бессилия.

Заканчивается Аллегро аккордом F-dur с двумя побочными тонами — низкой VII и II степенями — на звучности ff, который словно переливается в тихие аккорды *doloroso*, открывающие ЗаклЮчение. Диана, покорная воле Зевса, больше не бунтует — вечно юная и прекрасная, удаляется она в чащу леса.

Пуленк глубоко сочувствует героине — музыка балета, как и большинство произведений композитора, пронизана теплотой, сердечностью и чисто человеческим сочувствием. Тема этого произведения тесно соприкасается с сюжетами бесчисленных народных

сказаний о неземных существах, тщетно пытающихся пережить человеческие страдания и наслаждения, перейти в земную жизнь.

Композитор назвал свой хореографический концерт «Aubade», что в переводе с французского означает прощальная песнь, утренняя серенада. Пуленк употребил здесь это слово в переносном смысле — он поведал людям о горечи разлуки, о прощании Дианы с миром людей, с миром человеческих радостей и горестей.

Балет-дивертисмент Франсиса Пуленка «Утренняя серенада» продолжает, как и «Сельский концерт», традиции старых французских мастеров, в частности развивает линию балетов Рамо.

* * *

Смерть ближайшего друга музыканта — Раймонды Линосье, «духовного гида» юности Франсиса Пуленка, побудила его к написанию «Эпитафии» (надгробное слово) на стихи Малерба. «Я намеревался написать ее в стиле архитектуры Людовика XIII, без напыщенности в пении, так как Раймонда Линосье ненавидела какую-либо вычурность»¹. Вслед за «Эпитафией» в 1931 году появились «Три песни» и «Четыре песни» на стихи Аполлинера (тексты первого цикла были подписаны вымышленным именем Луизы Лаланн), «Пять песен» на слова Макса Жакоба.

Макс Жакоб принадлежит к числу наиболее любимых Пуленком поэтов, к которым относятся Аполлинер, Элюар и Кокто. Это один из наиболее оригинальных мастеров слова нашего времени, поэт, малоизвестный в Советском Союзе. Влияние его обнаруживается в стихах Жана Кокто, Жака Превера, Мориса Фомбера. Так же как и Аполлинер, Жакоб не ограничивался поэтическим творчеством; он выступал и с теоретическими положениями, многие из которых были подхвачены сюрреалистами. Поиски худож-

¹ См. J. Roy, Francis Poulenc, p. 38.

ника переходили от одной крайности к другой. В его произведениях сочетаются искренность и искусственность, обыденность и полет фантазии; в некоторых произведениях он смешивает и стихи, и прозу. Иногда читать Жакоба просто, иногда очень трудно. Нередко он строит стихи на аллитерациях и каламбурах или просто на случайных словосочетаниях; обращается то к крестьянину, то к ангелам, то к демону.

Эренбург рассказывает: «Жакоб, занимаясь живописью, обожал игру, дурачества, мистификацию. Он принял католичество: уверял, что к нему явились и Христос и Мария. Не знаю, что было от веры, что от игры. Крестным отцом был Пикассо. Подлинной страстью Макса Жакоба было искусство; он писал стихи нежные и насмешливые, то обличал самодовольных буржуа, то по-детски исповедовался, предвидел взлет физики, астрономии, обладал необыкновенным воображением и чувствительностью, которая позволяла ему многое предугадать; писал, что министры и эстеты ведут абстрактные разговоры о чистом искусстве, о величии Франции, а над нами оловянное небо, изрезанное молниями»¹.

Этому чудаковатому поэту была уготована поистине трагическая гибель. В годы войны ему пришлось носить на груди желтую звезду; умер Жакоб в 1945 году в фашистском пересыльном лагере Дранси, в то время, когда друзья сумели выхлопотать ордер на его освобождение. О смерти Макса Жакоба рассказывают, «что умирал он достойно, стараясь приподнять и пригреть других»².

Макс Жакоб, с нежностью относившийся к своим детским воспоминаниям, опубликовал стихи о родной Бретани. Пять стихотворений поэта, использованных Пуленком в 1930 году, близки этой же теме. «Песня», «Кладбище», «Маленькая служанка», «Колыбельная»

¹ И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. Собрание сочинений в девяти томах, т. VIII, стр. 142.

² Там же, стр. 143.

и «Сурик и Мурик» — совершенно разные по содержанию и настроению песни. Роднит их близость стилю старинных французских народных песен, таких, как «Пернетта» (XV век), «У отца зеленая яблоня» (XVII век), «Рено» (XVI век). Приводим перевод стихотворения М. Жакоба (первая песня в цикле).

ПЕСНЯ

Посвящается Мари Блани

Потерялся цыпленок,
вот и кошка сбежала.
Помоги мне, о боже,
я везде их искала.
Забегала я к Жану,
зашла к Мариэтт.
Разве только Герод
Даст мне дельный совет.
Я спешу через площадь,
Там хохочет народ,
Ну и ну, ай да пляшут
цыпленок и кот!
А на крышах соседних устроились птицы,
опустели в округе леса и поля,
И труба всех сзывает
На бал короля.

(Перевод А. Гуриштейна)

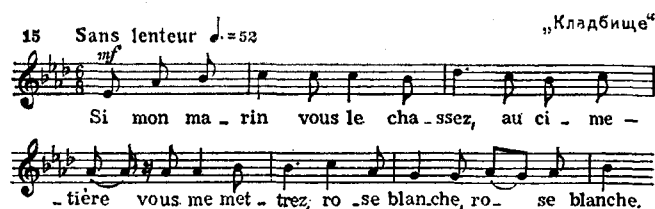
Песня гармонизована довольно вычурно — аккомпанемент изобилует разного рода задержаниями; встречаются переченья и политональные моменты. Вокальная линия неоднородна: мелодия ее то чрезвычайно статична, то, напротив, движется по неповторяющимся звукам:

14 Песня

à voir dan-ser ma pou-le a-vec mon pe-tit



«Кладбище» — вторая песня цикла — является полной противоположностью первой: простая, проникновенная песенная мелодия следует за текстом, который есть не что иное, как стилизация старинных французских песен (например, такой, как «У отца зеленая яблоня»):



В средней части песни (она написана в простой трехчастной форме) происходит смена характера мелодической линии, превращающейся теперь в речитатив. После As-dur звучит C-dur, затем b-moll, музыка омрачается «колокольными» похоронными звонами в аккомпанементе. Реприза возвращает первоначальную тему и тональность.

Третья песня посредством настойчивого повторения одной мелодической фигуры или аккордового звена передает монотонное бормотание — вечернюю молитву маленькой служанки, похожую скорее на заклинание, чем на просьбу. Эта сатирическая картинка, пародия на молитву, в которой девчонка молит избавиться ее от «прыщей, чумы, проказы», отогнать дьявола, заканчивается ребяческими и в то же время пе-

чальными словами: «Господи, сделай так, чтобы я поскорее выросла, и дай мне хорошего мужа, который не был бы слишком горьким пьяницей и чтобы он не бил меня каждый вечер».

По поводу четвертой песни Пуленк писал, что «Здесь все шиворот-навыворот: отец на мессе, мать в кабаре, а в колыбельной — ритм вальса»¹. Действительно, парадоксальный случай — колыбельная написана в духе чувствительного вальса с мелодраматическими кульминациями; стихи рисуют образ грубоватой няньки, которая играет в кости и одновременно качает люльку.

Последняя песня цикла «Сурик и Мурик», начинающаяся детской считалочкой, заканчивается поэтическим описанием летней ночи. «Как здесь не вспомнить «Бронзовую статую» — музыку Эрика Сати на стихи Леона Поля Фарга? Пуленк как-то сказал Стефану Оделю, что «в этих страницах ощущается сильнейшее влияние стиля Сати»².

Поэзией Макса Жакоба навеяна также светская кантата «Бал-маскарад» для баритона (или меццо) и камерного оркестра, написанная для Анны де Ноай к спектаклю-концерту в театре Йера³. Пуленк долгое время восхищался каламбурами поэта, его причудливой, но привлекательной экстравагантностью и воспользовался теперь стихами Жакоба, опубликованными в сборнике «Центральная лаборатория».

«Стихи очень верно отвечали моей цели: заставить смеяться публику одними только глазами... Я уже написал тогда «Утреннюю серенаду» для этих меценатов, но если раньше мне хотелось взволновать музыкой, то теперь моей целью было только развеселить гостей. В Йере, где Ноай имели дом, Бюнюэль, Джакометти, Маркевич, Берар, Орик, Набоков, Соре и я —

¹ H. Hell. Francis Poulenc, p. 66.

² J. Roy. Francis Poulenc, p. 39.

³ Йер (Hyères) — город на юге Франции, неподалеку от Тулона.

все мы показывали свое мастерство. Соге написал очень удачную кантату «*La voyante*» для меццо и камерного оркестра и предупредил меня, что настроение его произведения поэтическое. Я пообещал кантату в стиле «буфф». «Бал-маскарад», по-моему, своего рода карнавал в Ножан, с портретами нескольких замеченных мною в детстве монстров на берегу Марны». — Заставить смеяться только глазами — этот девиз Пуленка побуждает вспомнить другого музыканта — Оффенбаха, «трагическое чувство и меланхолия которого скрыты только от невнимательных»¹.

Первая кантата Франсиса Пуленка, как и кантаты Дариуса Мийо, открыла дорогу многим подобным произведениям, помогла восстановить этот жанр в своих правах. Начиная с XIX века кантаты появлялись главным образом на конкурсах Римской премии, а Пуленк, который никогда не претендовал на такую, доказал жизнеспособность светской кантаты, противопоставив сухим академическим образцам живой и веселый язык «Бал-маскарада».

Персонажи «Маскарада» взяты из жизни. Мальвина — молоденькая девчонка, пришедшая на бал с тайной надеждой найти кавалера. Беседуя о философии Ницше, она с нетерпением поджидает, чтобы кто-нибудь подошел к ней. Слепая дама — старая женщина, которая все дни проводит сидя на ступеньке дома. Образ такой затерянной, никому не нужной женщины снова привлечет внимание Пуленка в последний период его жизни; в 1961 году он напишет на текст Жана Кокто монолог для сопрано и оркестра «Дама из Монте-Карло».

Шесть частей «Маскарада»² построены на чередовании вокальных и оркестровых номеров. В качестве интерлюдий использованы оркестровые части — Пре-

¹ J. Roy. Francis Poulenc, p. 41.

² Прелюдия и «Бравурная ария»; Интермедия; «Мальвина»; Багатель; «Слепая дама»; Финал.

людия, Интермедия, Багатель и Финал. Оркестровые номера разрабатывают в вариационном плане тематический материал Прелюдии, который проникает также и в вокальные части («Бравурная ария», «Слепая дама»).

Пестрая галерея образов проходит перед слушателем кантаты, несколько напоминающей по построению «Картинки с выставки» Мусоргского, где разноликие пьесы прослоены одной видоизменяющейся темой прогулки. На память приходят ярмарочное гулянье и балаган, цирк или маленький бродячий театрик. Призывные звуки фанфар, стремительный галоп и медленно-печальное танго, стилизация старинных жанров токкаты и пасторали, виртуозной импровизации и багатели — все это неистовым мельканием проносится в оркестровых ритуриделях, сопровождающих карнавал масок.

Кантата чрезвычайно ярко раскрывает мастерство музыканта-портретиста. Пуленк проявляет здесь талант пародиста, блещет иронией, продолжая линию равелевских «Естественных историй» и «Испанского часа». Но, взяв за основу обрисовки характеров своих героев шарж, гротеск и иронию, Пуленк не ограничивается только такими средствами. Среди страниц «Бал-маскарада» встречаются моменты лирического обаяния, восторга, упоения («Мальвина», «Слепая дама»).

Если инструментальные части «Маскарада» калейдоскопичны, составлены из мелких кусочков (преимущественно рондообразные или вариационные формы), то вокальные номера гораздо более целостны (куплетные или развивающие формы), создают яркий, запоминающийся образ. Для этого композитор пользуется самыми разнообразными приемами: скороговорка и вычленение отдельных слогов в Арии («финэ, финэ, финэ, финэ»; «шинэ, шинэ, шинэ, шинэ»; «зон, зон, зон» и др.); чередует разговор с ариозными мелодиями в «Мальвине»; зловещий шепот слышится в окончании «Слепой дамы»; скороговорка с постепенным ускорением и фальцетные выкрики в Финале.

В целом эта музыка представляется захватывающим весельем парадом масок, она пронизана чувством иронии и пародии. По словам композитора, «это атмосфера пригорода, которая мне дорога... атмосфера лубочной картинки...»¹. Первое исполнение кантаты состоялось в Йере 20 апреля 1932 года под управлением Роже де Сермье; партию фортепиано исполнял автор.

В том же году Франсис Пуленк получил заказ от княгини Полиньяк, на этот раз она просила его написать концерт для двух фортепиано и оркестра. Меньше чем за три месяца композитор закончил сочинение, и 5 сентября 1932 года концерт был впервые исполнен на международном фестивале в Венеции. Пуленк играл его вместе со своим другом детства пианистом Жаком Феврие, дирижировал оркестром Дезире Дефо.

Наиболее удачной частью цикла является Аллегро. Его форма, сложная трехчастная (с сокращенной репризой и кодой), не содержит конфликтного развития и особого динамического нагнетания. Импульсивное вступление, стремительный бег пассажей прерываются короткими темами-попевками, которые моментами напоминают мелодии и ритмы Стравинского:



¹ J. Roy. Francis Poulenc, p. 128.



Основная тональность d-moll, затронутая во вступлении, исчезает, уступая место кругу доминантовых тональностей.

Головокружительное вихревое движение резко обрывается — звучит лирический эпизод. Тональность as-moll подчеркивает трепетное и прозрачное звучание музыки, напоминающей глинкинский романс «Сомнение»:



С внезапным ударом тарелок врывается жизнерадостная музыка репризы. Она сильно сокращена, темы, не отличавшиеся и в своем первоначальном изложении большим контрастом, сближаются еще больше и даже совмещаются. Кода близка по настроению срединному эпизоду, в ней ощущается влияние импрессионистской музыки — еле слышная мелодия звучит на воздушном зыбком фоне (гармония повторяет вступление). Заканчивается Аллегро типичным пуленковским приемом, мягким форшлагом-усмешкой.

Ларгетто уводит слушателя в мир образов XVIII века. Открывается оно непритязательной спокойной темой моцартовского типа. Второе проведение ее завершает прелестная лирическая мелодия. Реприза простой трехчастной формы не вносит каких-либо существенных изменений:

18 a) Larghetto $\text{♩} = 92$ II часть (1-я тема)

Заклучение 1-й темы в репризе

б)

Крайние разделы формы обрамляют среднюю часть, которая, отличаясь некоторой сентиментальной возвышенностью, вполне могла бы подойти для любовного лирического балетного дуэта.

Финал концерта гораздо слабее двух предыдущих частей; он повторяет элементы тем и ритмов Аллегро и Ларгетто. Музыку концерта нельзя назвать серьезной, она не претендует на особенную глубину и содержательность, является в какой-то мере пародией на жанр инструментального концерта. Но тем не менее, как и большинство произведений Пуленка этого периода, концерт привлекает превосходными лирическими моментами, такими, как заключение первой темы Ларгетто и средняя часть Аллегро; в этой музыке проявляются неотъемлемые качества композитора — присущий Пуленку динамизм, непоседливое мальчишество, бьющая ключом напористость, ирония.

Глава IV.

СОТРУДНИЧЕСТВО С ПОЛЕМ ЭЛЮАРОМ. КАНТАТА „ЗАСУХА“ ОРГАННЫЙ КОНЦЕРТ

Произведения Франсиса Пуленка второй половины тридцатых годов раскрывают новые, скрытые до того стороны таланта композитора. В этих сочинениях перед нами предстает вдумчивый, серьезный мастер, создавший за несколько предвоенных лет ряд крупномасштабных произведений.

В годы, когда над миром повисает угроза фашизма, когда все лучшие умы человечества начинают осмысливать происходящее и каждый по-своему откликается на грозные события этих лет, Франция также сплачивает ряды своих борцов-антифашистов. В 1934 году широкие круги французской общественности, социалистическая, коммунистическая и другие политические партии организуют единый Народный фронт.

В объединение прогрессивных писателей и художников, созданное в 1932 году, вошли крупнейшие мастера Франции — Ромен Роллан, Жан Ришар Блок, Луи Арагон, Поль Элюар, Поль Вайян-Кутюрье. Многие из их соотечественников, стоявших ранее в стороне от политических событий и увлекавшихся ультрамодернистскими литературными и художественными течениями (кубизм, сюрреализм и др.),

сплотились перед лицом надвигающейся опасности. Центром внимания мировой общественности стали события в Испании; нужно было защитить собственную независимость и сохранить национальные культурные ценности.

Передовые представители французской художественной интеллигенции — композиторы, писатели, поэты, исполнители и педагоги объединяются в 1935 году в Народную музыкальную федерацию. Среди членов Федерации были Руссель, Роллан, Арагон, Кёклен, Онеггер, Мийо, Дюрей.

Главной целью руководители прогрессивного общества поставили распространение идей Народного фронта, воспитание широких масс трудящихся. Федерация организовала самостоятельные творческие коллективы, в исполнении которых оживала музыка Великой французской революции 1789 года. Композиторы обрабатывают для этих коллективов старинные народные песни, создают новые произведения современной тематики, отражающей стремления французского народа.

Композиторы бывшей «Шестерки» участвуют в коллективных сочинениях — такова музыка к спектаклям: «14 июля» (1936) по исторической хронике Р. Роллана и «Свобода» (постановка 1937 года во время Всемирной выставки в Париже). Франсис Пуленк не вступил в коммунистическую партию, как Дюрей и Арагон, он не стал активным членом Национальной музыкальной федерации, как Кёклен и Онеггер, но по его музыке можно судить о бескомпромиссном отношении композитора к событиям второй половины тридцатых годов.

В это время наиболее ярко проявляется многогранность композитора. Он сочиняет драматические произведения «Засуха» и Концерт для органа; в Париже издается замечательный лирический вокальный цикл Пуленка на слова Элюара «И день, и ночь», Французская сюита (по Клоду Жервезу). Помимо таких сугубо светских произведений, Пуленк пишет ряд сочинений духовной тематики: «Литании к Черной

Рокамадурской богородицы»¹, Мессу G-dur, мотеты.

Беседуя с Клодом Ростаном, Пуленк подчеркивал: «У меня светское и церковное располагается рядом». Такое сочетание нередко встречалось в те годы не только у Пуленка. Онеггер, наряду с музыкой к спектаклям «14 июля» и «Свобода», пишет «Жанну д'Арк на костре» и «Пляску смерти» на текст Клоделя; Мийо параллельно с «Провансальской сюитой» — «Христофора Колумба» на либретто Клоделя, оперу с некоторым налетом мистики.

Известно, что крупнейшие композиторы прошлого, обращаясь к традиционным культовым текстам, нередко выражали в своей музыке глубину человеческих чувств, обобщающую силу гуманистических идей. Мы с одинаковым волнением слушаем и светскую и духовную музыку композиторов: «Дон-Жуана» и Реквием Моцарта; светские кантаты Баха и его Мессу h-moll; «Алеко» и «Всенощную» Рахманинова; «Фальстафа» и Реквием Верди. По-настоящему талантливый композитор и в духовное и в светское произведение вкладывает одинаковую долю труда и мастерства, и часто лишь текст показывает принадлежность данного сочинения к тому или иному музыкальному жанру. Мы не вправе обходить молчанием произведения духовного характера еще и потому, что часто в них выражаются не только клерикальные идеи; подчас в сознании художника они переплетаются с его философскими размышлениями и в таком сложном виде оказываются отражением внутреннего мира композитора. Подчас, может быть и невольно, в произведениях подобного рода проявляется замаскированный протест против бесчеловечных ужасов мировых войн, против несправедливости.

¹ Литания — просительная молитва, читаемая во время торжественных религиозных процессий в католической, а также и в протестантской церкви (в дни покаяний); фигура Рокамадурской богородицы вырезана из черного дерева — отсюда и название произведения «Литании к Черной Рокамадурской богородице».

Так, наряду с идеями Народного фронта, некоторые французские художники поднимают в своих произведениях вопросы общечеловеческого, гуманистического плана, воплощая свои замыслы в духовных кантатах, мессах, мотетах и других произведениях религиозного содержания. И если в 1936—1937 годы Пуленк пишет «Литании» и Мессу, то это не мешает ему в 1943 году в оккупированном Париже создать гимн свободе — кантату «Лик человеческий» на стихи Поля Элюара.

* * *

После концерта, где Бернак исполнял «Озорные песни» Пуленка, музыканты на долгое время потеряли друг друга из виду. Они встретились снова в августе 1934 года в Зальцбурге, когда им было предложено выступить на вечере памяти Дебюсси, в котором также принимал участие оркестр Моцартеум под управлением Караяна, а в садах Мирабель, под открытым небом, Серж Лифарь танцевал «Послеполуденный отдых фавна». Пуленк с Бернаком исполнили песни Дебюсси. | | |

За этим концертом последовал ряд других. Певец и композитор много работали над произведениями Шабрие, Дебюсси, Равеля. Бернак явился первым исполнителем и «Пяти песен» на стихи Элюара (Пуленк впервые обратился к творчеству этого поэта в 1935 году).

Сотрудничество с Бернаком оказалось очень важным для композитора. «Аккомпанируя Бернаку песни Шуберта, Шумана, Форе, Дебюсси и Равеля, я понял, в чем заключается мастерство мелодиста», — заявляет Пуленк. С другой стороны, Бернак требовал воплощения своей вокальной концепции, глубокой и лиричной, существенно связанной с поэзией Элюара. Беседуя со своим другом, критиком Стефаном Оделем, Пуленк сказал как-то: «Три заметные встречи сыграли значительную роль в моей карьере и особенно сильно повлияли на мое искусство — Ванда Лаң-

довская, Пьер Бернак и Поль Элюар»¹. Современники, слышавшие концерты-дуэты Пуленк — Бернак, отзывались о них с большой теплотой, оценивая силы обоих исполнителей как равные. Великолепное мастерство художников сохраняло индивидуальность каждого из них. Бернак обладал широкими возможностями, в его репертуаре находили отражение многие стили, он с равным успехом пел Шуберта и Шумана, Форе и Дебюсси, Равеля и Пуленка.

Познакомившись с поэзией Поля Элюара еще в 1916 году, Пуленк решился обратиться к ней только спустя двадцать лет. Он любил повторять, что долгие годы искал ключ к стихам Элюара, довольно сложным для неискушенного читателя. Некоторое время его считали поэтом только для избранных. Жизнь полностью опровергла это утверждение. В годы войны участники Сопротивления, жители оккупированной зоны, солдаты на фронте переписывали друг у друга и выучивали наизусть пламенные строчки стихов неизвестного автора. Под чужим именем (Элюар не мог подписать своего имени, так как вел напряженную подпольную работу в отрядах Сопротивления) тайно распространяли стихотворения поэта-борца.

Поль Элюар начинал писать в бурную эпоху первой мировой войны. Тогда он входил в группировку сюрреалистов, возглавляемую Андре Бретоном, и считался среди них самым талантливым. «Сюрреализм был для него стремлением утвердить место поэзии в жизни, помочь смене реальности буржуазного общества иной, более справедливой и более достойной человека»². После того как разразилась испанская трагедия, Элюар понял, что борьбу пужно вести другими методами: отойдя от группы Бретона, он стал членом Французской коммунистической партии.

Принимая толкование сюрреалистами иррациональности творческого процесса, Элюар не считал это

¹ F. Roulenс. *Moi et mes amis*, p. 55.

² И. Эренбург. *Французские тетради*, стр. 202.

только философской программой; в своей поэзии он во многом руководствовался поэтическим чутьем. Отказавшись от столь обычных правил стихосложения — размеров, рифм, ассонансов и даже знаков препинания, Элюар лишил свои произведения внешних черт стиха. Похожие на прозу при беглом просмотре, они «держатся на ритме и на загадочном сплетении слов»¹.

В 1936 году Элюар заявил, что наступило время, когда каждый поэт должен как можно глубже вникнуть в общественную и политическую жизнь. Творчество Элюара с самых первых его выступлений в печати в 1918 году, когда появились «Поэмы мира», в которых он писал о возвращении солдат с фронта, до пятидесятих годов (книга «Феникс») всегда тесно переплеталось с жизнью Франции.

Трудная, казалось бы, для понимания поэзия Элюара в годы войны открылась многим. Поэзия Элюара, оставаясь «немногословной, тонкой, как будто сотканной из кажущихся невесомыми, прозрачными, светлыми образов и звучных слов, в то же время приобретает особую ясность и точность мысли. Элемент абстрактности и символичности подвергался полному переосмыслению и в преображенном виде абстрагированность и символическое значение образов стали средством конкретного выражения обобщенных мыслей... При сохранении необычайной гибкости ритм выражен резче, появилась тенденция соблюдать единство размера в группе стихов одного стихотворения, использовать в вольной интерпретации ритмы традиционного стихосложения, даже античной строфики. Это укрепляло цельность стихотворений Элюара, их композиционное единство, придавало афористическую заостренность главной мысли»².

Поднимая свой голос во имя Освобождения, Элюар писал в книге «Поэзия и правда», тайно выпущен-

¹ И. Эренбург. Французские тетради, стр. 198.

² История французской литературы, т. IV, стр. 437.

ной в 1942 году: «Я родился, чтобы узнать тебя, чтобы назвать тебя, Свобода». Это стихотворение поэта, озаглавленное «Свобода», уже через несколько месяцев после нелегального издания книги звучало на устах миллионов французов.

В 1935 году Пуленк написал первые песни на стихи Поля Элюара и посвятил их Пьеру Бернаку, который и был первым их исполнителем. 3 апреля 1935 года в Ecole normale de Musique Пуленк и Бернак впервые показали парижской публике эти песни. По словам композитора, это было лишь нащупывание правильного пути, первое из многих длительных усилий найти ключ к поэзии Элюара.

Потратив долгие годы на поиски музыки, равноценной поэзии Элюара, Пуленк в 1937 году создал цикл песен на его стихи «И день, и ночь». После первого же исполнения эти девять песен были названы французским вариантом вокальных циклов Шуберта. Ролан-Манюэль писал, что сборник «дает нам пример, быть может уникальный, цикла французского композитора, написанного в традициях «Lied» и могущего на равных правах стоять рядом с «Зимним путем» и «Любовью поэта»¹.

Трезвый и чистый лиризм поэзии Элюара идеально соответствовал запросам композитора-мелодиста, обретшего в стихах поэта новый для себя источник вдохновения. И даже выбирая самые сюрреалистические стихи поэта, Пуленк наполняет свое сочинение глубоким лирическим содержанием, создавая прелестную вокальную миниатюру («Руины, подобные пустой раковине»). Коренной парижанин, испытывающий самые теплые чувства к родному городу, к «моему городу», как называл его композитор, в цикле «И день, и ночь» Пуленк отразил свое отношение к Парижу и его предместьям.

«И день, и ночь» — одна из лучших страниц творческого наследия Франсиса Пуленка. Песни цикла,

¹ J. Roy. Francis Poulenc, p. 47.

как горстка драгоценных камешков, заключенных в оправу, обрамляются первой и заключительной вокальными пьесами. Многообразная гамма чувств, мельчайшие оттенки настроений проходят перед слушателем. Начав рассказ с неторопливого размеренного повествования, музыкант заканчивает его нежнейшей лирической исповедью.

Спокойно-созерцательная, пейзажная зарисовка «Счастливый день» сменяется призрачно-нереальной картинкой «Руины, подобные пустой раковине», до предела сгущаются краски в песне «Фургон, крытый черепицей». Некоторую разрядку вносит стремительная скачка в песне «Во весь опор» и нежное просветление — в «Чахлой траве». Расширение лирической темы, лишь намечившейся в третьей песне, происходит к концу, в седьмом и восьмом номерах — «У меня нет другого желания, как любить тебя», «Лик сильный, жгучий и суровый» — и находит свое подлинное разрешение в заключительной песне «Мы провели с тобой ночь». Местами в музыкальную ткань произведения вкраплены мелодии в натуральных ладах. Начало первой песни, например, написано в лидийском (C); начальные такты второй затрагивают VII натуральную ступень g-moll; пример из третьей пьесы, близкой русским песенным мелодиям, показывает b-moll с VII натуральной; из пятой — d-moll с VI высокой ступенью:

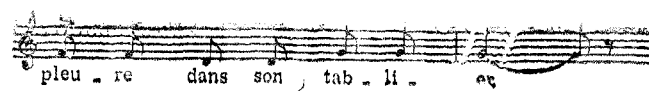
19 a) Calme (♩ = 63)
mp

I Bon - ne jour - né - e j'ai re -

-vu qui je n'oub - lie pas

très calme et irréel (♩ = 60)
pp

II très lié
Il ne rui - ne co - qu'il - se vi - de



Композитор, который лишь в трех песнях выставил ключевые знаки, только в одной (№ 6) сохранил единую тональность е-Е-е; в большинстве же других номеров цикла происходит быстрая смена тональностей (№ 2 — g-a-C-a-g; № 5 — d дорийский — b миксолидийский — B-g); встречаются переменные лады — на протяжении четырех тактов начала третьей песни мелодия имеет три опоры a-e-F:





Наряду с мелодиями хроматического типа («Счастливый день») встречаются диатонические мотивы, близкие славянским.

Нередко одна и та же тональность показывается музыкантом исчерпывающе, с разных сторон, — таково, к примеру, начало «Счастливого дня», где первые два такта звучат в лидийском С, а далее происходит оминоривание лада с постепенным включением бемолей — пониженных VI, III, затем VII и II ступеней.

Наличие двух-трех опор в мелодических построениях Пуленка, их диатонизм, частое использование натуральных ладов говорят об оригинальности ладо-гармонического письма, в котором горизонтальная линия имеет такое же важное значение, как и вертикальная.

Превосходно выполнен конец третьей песни. Начатая в *a-moll*, в темных тонах, она заканчивается неожиданно светло — краску придает внезапно появившаяся мажорная терция *cis*. Эффект этот усиливается благодаря тому, что этот звук до последнего момента звучал лишь дважды.

Говоря о гармоническом языке автора, необходимо коснуться четвертой песни цикла («Фургон, крытый черепицей»), предельно глубокой и впечатляющей. Драматическая декламация на фоне вязких и ползучих диссонирующих аккордов восходит к речитативам Мусоргского, одного из самых любимых композиторов Пуленка. Крошечная пьеска, всего в девять тактов, выглядит как каменная глыба — необычайны гармонические краски, применяемые Пуленком. Хро-

матически нисходящие аккорды (первые два такта) идвигающиеся навстречу друг другу огромные созвучия громоздятся словно суровые скалы:

21 *p*

pen - sant le front bleu de hai - ne

IV *p* arpéger le moins possible

sempre p

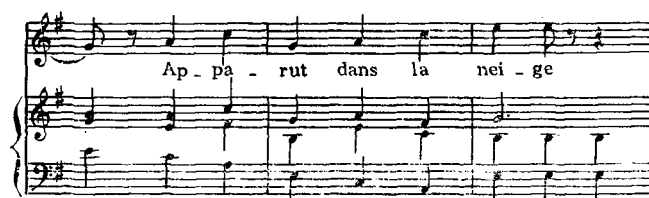
A deux seins s'a - bat - tant sur lui

sempre p

Пуленк и в песенном сборнике не смог обойтись без хорового звучания, включив в него прелестный четырехголосный хорал, где три голоса ведет фортепиано, а верхний, мелодический — певец:

22 Clair, doux et lent ($\text{♩} = 60$)

Une her - be pauv - re Sau - va - ge



Интересен подход композитора к вокальной партии — он не ограничивает себя каким-либо одним видом построения линии голоса, декламационной или распевно-мелодической. И та и другая форма построения музыкальной фразы в равной степени привлекает художника. Некоторые песни целиком выдержаны в одном плане: «Фургон» — в речитативно-декламационном, «Чахлая трава» — в напевно-мелодическом; в других песнях сочетаются оба принципа, как, например, в восьмой, где в середине декламационной песни появляется распевный эпизод.

Роль фортепианного сопровождения в цикле настолько велика, что вырастающий в самостоятельную партию фортепианный аккомпанемент конкурирует с солистом-певцом. Критически оценивая свои фортепианные произведения, Пуленк по-иному отзывался об аккомпанементах к вокальным сочинениям: «Если у меня и есть оригинальные мысли и интересные находки в фортепианной музыке, так это в аккомпанементе. В нем я могу выразить чувства и значение стиха»¹. Эти слова композитора к тому же еще раз подчеркивают, какое громадное значение придавал он поэтическому слову. Сборник, демонстрирующий мастерство Пуленка — пианиста и вокалиста, видимо, можно назвать сочинением не для голоса с сопровождением фортепиано, а дуэтом певца и пианиста.

Особое внимание Пуленк всегда проявляет к заключительному аккорду. Последний аккорд почти всегда удаивается специальной авторской ремарки. Пуленк точно указывает, как его надлежит испол-

¹ «Musical America», 1959, № 3.

нять, — очень сухо, без педали, оставить вибрировать, срывая, и т. д. Как опытный художник последним мазком придает полотну законченность, так и Пуленк заключительным аккордом вносит какую-то особую прелесть в свои песни. Излюбленный прием музыканта — присоединить к тоническому созвучию легкой каплей звук септимы, или иные побочные тоны:

23а) Окончание 1-й песни

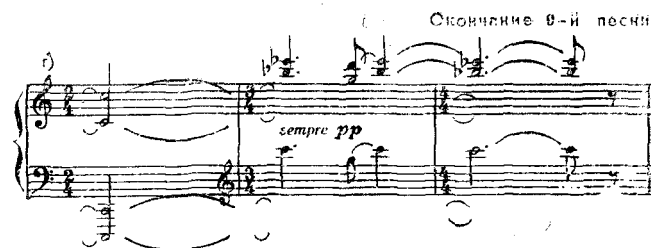
pp *laisser doucement vibrer, strictement en mesure*

Окончание 2-й песни

m. g. *tenu*

Окончание 4-й песни
(dans un souffle)

La raison du coeur *très sec* *sans pédale*



Слушая эти песни, трудно сказать, что было исходным пунктом, — то ли стихи написаны к музыке, то ли музыка к стихам, — до того близки музыкальный и поэтический тексты. Лучше всего об этом сказал после первого исполнения цикла сам Поль Элюар, посвятивший Пуленку несколько стихотворных строчек.

Я не умел прислушаться к себе, Франсис, —
 Спасибо, Франсис, отныне я слышу свой голос.
 На лучезарных дорогах,
 Среди беспредельных просторов,
 Тонущих в море солнца,
 Нет пристанища ночи —
 Мы бредим о необъятном, Франсис,
 Словно дети в извечной игре,
 В мерцающей звездной стране,
 В постоянной обители юности.

(Перевод А. Гуриштейна)

* * *

В 1935 году написана музыка к пьесе Э. Бурде «Королева Марго». Эта музыка, основанная на французских танцах XVI века и оркестрованная для маленького ансамбля девяти духовых, барабана и клавиесина, получила широкую известность в переложении для фортепиано под названием «Французской сюиты» (по Клоду Жервезу).

Клод Жервез, французский музыкант, жил в Париже примерно в пятидесятых годах XVI столетия (точные даты жизни Жервеза неизвестны). Им опубликовано около сорока народных мелодий в трех- и четырехголосных вариантах, а также сборник танцев,

где в наибольшем числе представлены бранли и двойные танцы павана-гайярд. Этот сборник, переизданный в 1908 году, характеризует Клода Жервеза как опытного художника-аранжировщика.

Большинство танцев, заимствованных Пуленком из сборника Клода Жервеза, были распространены во Франции в XVI—XVII веках и дошли до нашего времени как примеры старинной музыки. В сюиту входит семь номеров — Бургонский бранль, Павана, Маленький военный марш, Комплент, Шампанский бранль, Сицилиана и Карийон.

Бранль — французский танец XVI—XVII веков. Различали четыре разновидности бранля: двойной, простой, бургонский (двухдольные) и веселый (трехдольный). К XVIII веку танец утрачивает бытовое значение, слово «бранль» становится синонимом слова «рондо».

Сицилиана бытовала в начале XVI столетия, ее родина Италия. Чаше всего встречаются сицилианы на $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$, это неторопливый танец в сельском пасторальном духе. С севера Италии была завезена и павана, ставшая придворным танцем в XVI веке.

В окружение танцев попала одна лесенная мелодия — Комплент — куплетная песня трагического содержания (в старинных комплентах часто описывалась гибель героев). Слово «карийон» имеет несколько значений. Им обозначают музыкальный инструмент, состоящий из набора больших и малых колоколов, ударный инструмент в оркестре, куранты и музыкальную пьесу, имитирующую колокольный перезвон.

Французская сюита Пуленка, построенная по принципу чередования быстрых и медленных номеров, выдержана в круге тональностей, родственных F-dur: C-dur, B-dur, g-moll, d-moll. Старинные мелодии затрагивают различные лады, часто меняются устойчивой мелодической линией, смещаются ее опоры. Такова тема Бургонского бранля, где опора в начале g, а в конце c; в четырехтакте Шампанского бранля устойчив также сменяется:

24 a) *Gai, mais sans hâte* Бургонский браиль

б) *Modéré, mais sans lenteur mystérieux* Шампанский браиль

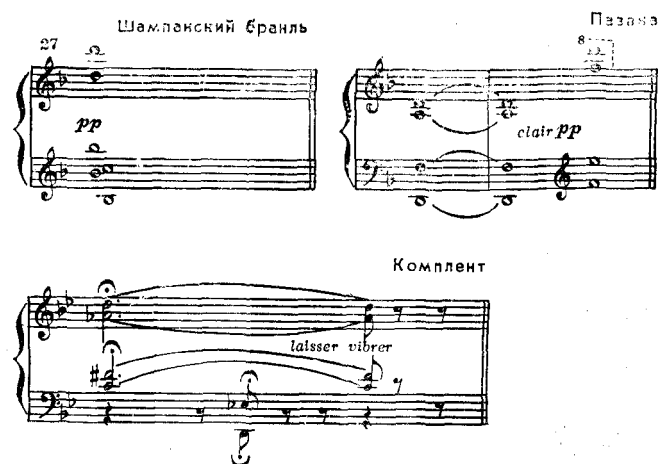
Среди номеров сюиты выделяется мелодичностью и напевностью прелестная трогательная мелодия Компленга, написанная в миноре с натуральной VII ступенью. Словно любуясь ею, Пуленк первое проведение, «зачин» песни излагает одногласно:

25 *Calme et mélancolique* Компленг

Музыка сюиты проста и непритязательна, структура мелодий квадратная с четким делением по восемь и по четыре такта. Развитие в основном вариационное; неизменный верхний мелодический голос, частые повторы композитор разукрашивает разнообразными гармоническими красками, не избегая и резких диссонантных созвучий:



Как уже говорилось, последний аккорд Пуленк любит расцвечивать дополнительными тонами, вводя в трезвучную структуру аккорда секунду, септиму, иногда и два побочных тона:



«Французская сюита» (по Клоду Жервезу) является собой пример неоклассического, стилизаторского произведения, поскольку первоначально музыка была написана к спектаклю «Королева Марго» и композитор использовал мелодии танцев, бытовавших в ту эпоху (XVI век). Эту сюиту Альфред Корто в книге о французской фортепианной музыке характеризует как произведение, место которого «между искусством, подчиненным требованиям нашего времени, и отголосками далекой традиции».

Следующим, 1936 годом помечено хоровое сочинение композитора, написанное для Лионского хора, — «Семь песен». Пять из них — на стихи Элюара, в двух других использованы тексты Аполлинера. Анри Соге дал следующую оценку этому сочинению: «Полный успех, четкая индивидуальность, которая объединяет веселую легкость с меланхолической нежностью, улыбку смешивает со вздохом. Франсис Пуленк показал себя наследником Жанекена и Равеля, не расточительным наследником, а знающим, что в области гармонии нужно умножать это наследство и дать ему в будущем возможность расти»¹.

* * *

Кантата «Засуха» (1937) для смешанного хора и оркестра написана на слова Эдуарда Джеймса². Четыре части кантаты — «Саранча», «Покинутая деревня», «Обманчивое будущее», «Скелет моря» — рисуют стихийное бедствие, постигшее людей. Некогда плодородная долина опустошена, она стала пристанищем и царством саранчи. Опустевшие, жаждущие склоны долины политы лишь слезами ушедших людей. Властная рука засухи стерла следы человеческого жилья, ее дух носится над безмолвной землей, иссушенной, как пустая раковина.

¹ J. Roy. Francis Poulenc, p. 45.

² В предисловии к советскому изданию кантаты «Лик человеческий» (Л., 1965) автором стихов «Засухи» ошибочно назван Поль Элюар.

Текст поэмы местами натуралистичен, намеренно используются сравнения и эпитеты, вызывающие у читателя отталкивающее впечатление:

Прах царствует в этом королевстве...
Ржа покрыла человеческие следы,
Следы виноградников, запах ветра,
Свет умер в ристалищах...
Это деревня без источников, без жителей...
Ущелье, покрытое засохшими водорослями,
Как смердящими волосами...
Ужасное владычество,
Повергнутое и развращенное...
Видны лишь почерневшие тусклые листва
И мшистые сплетения корней...

Образы поэмы символичны, их нельзя принимать прямолинейно. Дата создания кантаты — 1937 год — невольно заставляет вспомнить потрясшие мир испанские события, трагедию которых Пикассо запечатлел в картине «Герника». Образ всепожирающей Саранчи, злобный вихрь Засухи, оставляющий за собой мертвое пространство, настойчиво перекликаются с пришедшими в движение темными силами гитлеризма. И хотя Пуленк не оставил своих замечаний по поводу сюжета «Засухи», музыка подтверждает эту мысль.

Полная драматического пафоса, доведенного порой до трагических кульминаций, не свойственных раннему творческому периоду Пуленка, музыка кантаты оставляет глубокое и сильное впечатление.

Первое исполнение «Засухи» было неудачным. В день ее премьеры Лионский хор впервые с успехом исполнил Мессу G-dur Пуленка в церкви Доминиканцев. Вечером того же дня должна была прозвучать и «Засуха». Дирижер Поль Парей, который задержался в Швеции из-за нелетней погоды, прибыл в Париж с опозданием на 48 часов. Кантату успели прорепетировать всего один раз. И, несмотря на все старания оркестра, хора и дирижера, выступление было принято публикой более чем холодно.

Раздосадованный композитор сгоряча решил уничтожить партитуру, но скептические замечания Орика,

посоветовавшего лучше «сжечь» неудачные, на его взгляд, «Песни на стихи Ронсара» или «Вечера в Назелле», удержали Пуленка. По-настоящему, в полную силу зазвучало произведение в исполнении дирижера Роже Дезормьера, и лишь в 1951 году французские радиослушатели смогли наконец по достоинству оценить это сочинение.

Кантата «Засуха», состоящая из четырех частей, предназначена для хора в сопровождении оркестра, который хотя и отодвинут на второй план, но не лишен самостоятельности и выразительности, примером чего может служить вступление и заключение из «Саранчи», вступление из «Покинутой деревни» и другие оркестровые фрагменты кантаты:

„Саранча.“ Оркестровое вступление

28 а) *Assez animé* (♩ = 116)

f très sec

„Саранча.“ Оркестровое заключение

très doux

pp



В «Засухе» — одном из первых своих хоровых сочинений — Пуленк показывает себя опытным мастером, в совершенстве владеющим особенностями хорового письма. Он использует сложный инструмент человеческих голосов в самых различных вариантах: хоровое *tutti*, *divisi* всех партий, особенно в момент кульминаций; разнообразные переключки как отдельных групп, так солистов и корифеев; чередование партий, близких по тембру (тенора — альты), или противопоставление разных (басы — сопрано); унисоны с оркестром, превосходные прозрачные и невесомые хоралы а *capella*. Удобная тесситура позволяет хору прозвучать в полную силу.

Стиль письма кантаты преимущественно гармонический, но включение всевозможных переключек оживляет музыкальную ткань. Богаты гармонические краски, относящиеся не только к области аккордики, но и к мелодическим построениям, среди которых множество музыкальных фраз, построенных в духе старинных напевов, архаических ладов или грегорианских хоралов:



Некоторые моменты напоминают музыку Мусоргского или славянские мелодии:



Не выставляя знаков альтерации при ключе, Пуленк наполняет оркестровую партию всевозможными хроматизмами, нередко совмещая в одновременном звучании расщепленные тона (*c — cis*; *f — fis* и другие — см. пример 28а).

Наряду с моментами намеренно архаическими в кантате присутствуют и самые современные гармонические построения. Пуленк пользуется разного рода хроматическими, резко диссонирующими аккордами и последовательностями, вводит параллельное движение нонами и септимами (см. также примеры «Прогулук»), внезапно вторгающиеся громоздкие созвучия. Обостренно экспрессионистическими приемами, введением хроматических диссонирующих аккордов Пуленк добивается поставленной цели — изображения ужасной катастрофы, почти трагедии.

Следуя за стихотворным текстом поэмы, рисующей картину бедствия, Пуленк часто меняет метр, чуть ли не потактно (4 такта после цифры 310) —
3. 4. 3. 5. 6. 4.
4' 4' 4' 4' 4' 4'.

Не избежал автор и некоторых изобразительных приемов. Таковы оркестровое вступление и оstinатные фигуры в аккомпанементе, имитирующие полет саранчи (см. пример 28а); колокольные набатные звоны (первая часть); вступление из второй части

рисует мерную маршевую поступь покидающего деревню населения (см. пример 28в); приемом аллитерации (главным образом в тексте) подчеркиваются свистящие и шипящие слоги — «je suis sans vous, je suis la sécheresse»¹, — которые являются выразительным штрихом в обрисовке самой Засухи.

Форма отдельных частей кантаты довольно мозаична. Первая часть «Саранча» составлена из нескольких контрастирующих друг другу эпизодов (деление четкое — паузы, остановки и т. д.), включающих в себя оркестровое вступление, хоровые разделы *tutti*, соло, диалог — по настроению то напряженные, то успокоенные. В других частях присутствуют элементы репризы, часто неточной. Таково оркестровое обрамление второй части, а также строфическая форма третьей, где точно повторяется — каждый раз терцией выше — лишь первая фраза:



дальнейшее развитие обновляется. Большое место во всех частях занимают коды и заключения-послесловия.

В финальную часть цикла, не повторяя дословно темы предыдущих частей, Пуленк вводит мелодии, родственные звучавшим ранее, причем автор сохраняет первоначальную последовательность тем. Первый раздел финала (такт 288), выдержанный на органном басу *fa*, содержит реминисценцию из «Саранчи» (см.

¹ Я существую сама по себе, я — засуха (фр.).

пример 32а, хоровая партия); второй (такт 303) почти повторяет мелодию из «Покинутой деревни» (пример 32б); третий раздел (такт 318) напоминает тему «Обманчивого будущего» (ср. примеры 32в и 31):

Скелет моря

32а) Un peu plus vite (♩=92)

mp

val -

Bas - sin de l'o - cé - an par - ti

léc. oh, val - le - e de l' - élé - ment dé - funt

6)

cra - tè - res par - mi les - quels

а)

Gran - de plai - ne, de co - quil les plei - ne

Отвлеченность образов поэмы (поэт не уточняет ни места, ни времени действия) не мешает реалистическому восприятию их, а живописующая музыка композитора дает выпуклое и образное толкование мыслей поэта, как бы переводя их на более понятный слушателю язык. Трагическая по содержанию, рисующая огромное народное бедствие, кантата не оставляет чувства тоски и безысходности: этому во многом способствуют напористость и активность музыки, элементы трагического гротеска в образе Засухи, стремительное динамичное развитие, волевое завершение кантаты.

* * *

Значительным произведением 1938 года был концерт g-moll для органа, струнного оркестра и трех литавр, сочиненный автором по заказу княгини Полиньяк и впервые исполненный Морисом Дюрюфле и оркестром под управлением Роже Дезормьера. Это монументальное сочинение в духе органных фантазий Букстехуде, как ни странно, не получило достойного признания в Европе, но зато было поднято на щит в Америке.

Первая часть концерта (фантазийное прелюдирование) демонстрирует мощь и величие органного звучания наряду с нежным и мягким тембром этого громадного инструмента, что проявляется уже во вступлении, когда «оркестровое» *tutti* сменяется прозрачными темами. В первой же части композитор использует прием многоэтажного напластования на одногласную тему, звучащую первоначально без сопровождения.

В основе второй части лежит активная быстрая тема; третья изобилует полифоническими приемами; сумрачность темы подчеркнута тембром высокого «фагота». Четвертая часть концерта, драматически действенная, заставляет вспомнить величественные органные сочинения Баха и Франка. На смену мощному органному прелюдированию приходит красивая тема «гобоя» с аккомпанементом струнных. Конец концерта состоит из нескольких эпизодов: большого мажорного ликующего раздела, светлого органного хора на фоне пиццикато струнных, который воспринимается как вопрошание к богу. И когда последние звуки хора замирают и гаснут, вновь, как и в самом начале концерта, звучит величественная музыка, близкая «Хроматической фантазии» Баха.

Рапсодический по форме концерт (ощущается некоторая неуравновешенность частей: две первые — короткие, две вторые — слишком затянуты) привлекает строгостью и даже суровостью письма. Возрождающий форму старинных органных фантазий, этот концерт тем не менее является новым шагом в обла-

сти органной музыки. Любопытна его инструментовка — орган понимается композитором двояко: как солирующий инструмент и как часть ансамбля, восполняющая отсутствие духовой группы в оркестре. Примечательна изменчивость настроений и инструментальных комбинаций; используя смену регистров органа, композитор достигает красочных контрастов звучания; музыка концерта привлекает чистотой эмоций и глубиной религиозно-философских размышлений.

Из произведений Пуленка второй половины тридцатых годов привлекает внимание ряд духовных сочинений¹. Приступая к сочинению «Литаний к Черной Рокамадурской богоматери», Пуленк писал: «Я попытался выразить так называемую «крестьянскую набожность», которая всколыхнулась в моей душе в Рокамадурской святыне... Теперь я часто приезжаю в Рок, ставя под защиту черной богоматери самые разные свои произведения — «Лик человеческий», «Stabat Mater», «Диалоги кармелиток»².

Внутри скромной церквочки Рокамадура, которая высится на скалистом склоне, находится фигура девы Марии, искусно вырезанная из черного дерева мастером Сен-Амадуром; именно эта старинная скульптура поразила воображение композитора и послужила толчком к написанию «Литаний» для женского и детского хоров в сопровождении органа на текст рассказов пилигрима.

Месса G-dur для смешанного хора а cappella, в которой автор строго придерживается литургического текста, посвященная памяти отца композитора, продолжает линию духовных сочинений музыканта. «Я унаследовал веру сельского кюре», — говорит он (дед композитора был священником)³. Пуленк находит, что большинство его сочинений сочетают оба нача-

¹ Автор, к сожалению, не располагает нотами некоторых сочинений и поэтому ограничивается высказываниями композитора и критиков.

² См. J. Roy, Francis Poulenc, p. 46.

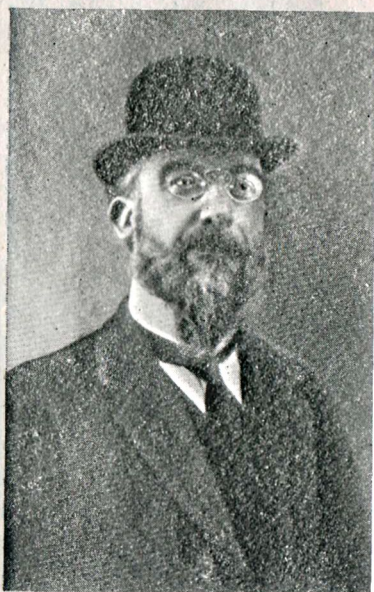
³ Там же, стр. 141.

ла — светское и духовное. Пуленк отмечает, что именно в вокально-симфонические произведения ему удалось внести некоторые новые черты и что если его музыкой заинтересуются через пятьдесят лет, то это будет скорее «Stabat Mater», чем «Непрерывные движения».

В этот период Франсис Пуленк продолжает писать произведения для голоса и фортепиано — появляются песни на слова Л. де Вильморен, Аполлинера («В саду Анны», «Идем быстрее!» на сложные сюрреалистические тексты), Элюара («Знойные зеркала»). Одну из песен цикла «Знойные зеркала» Жан Руа называет «вершиной вокального творчества Пуленка»¹.

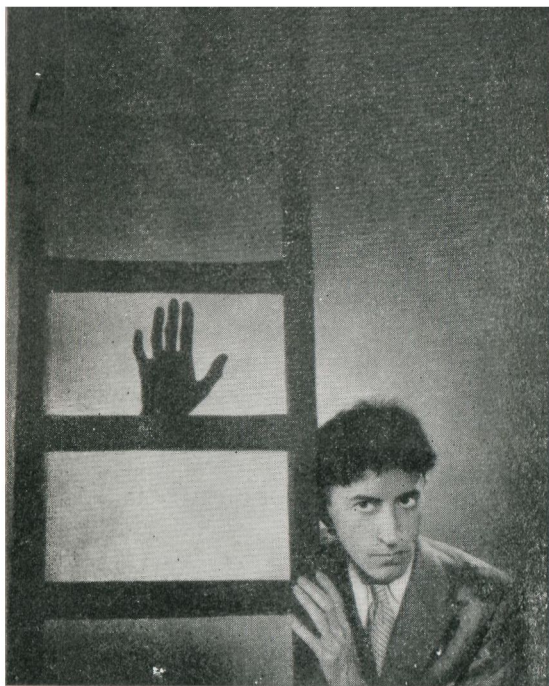
Среди произведений 1934—1939 годов редко встречаются инструментальные, подавляющее большинство сочинений вокальные — либо для одного голоса с фортепиано, либо для хора. В это время, когда многие французские композиторы обращаются к монументальным формам — ораториально-кантатному жанру, операм, симфониям, Пуленк также отдает дань крупномасштабным формам, создав такие сочинения, как «Семь песен», «Засуха», Месса, Органный концерт.

¹ J. Roy. Francis Poulenc, p. 50.



Еще в детстве Пуленку удалось познакомиться с игрой замечательных актеров. Среди них — Сара Бернар, всемирно известная французская драматическая актриса. Фотография Надара (Феликс Турнашон), классика французской портретной фотографии

Эрик Сати — композитор, влияние которого испытали на себе молодые композиторы Франции 20-х годов XX века и, в особенности, «Шестерка». После того как «Шестерка» прекратила существование, Сати создал другой творческий союз, вошедший в историю музыки под названием «Аркейская школа»



Французский поэт, публицист и драматург Жан Кокто, сыгравший немалую роль в формировании мировоззрения молодых композиторов группы «Шести», выступал за простоту и доступность. Но подчас давала себя знать и его склонность к необычному и поразительному (фото Лайне-са, 1936 г.)

Композиторы «Шестерки» нередко фотографировались вместе не только в период активного сотрудничества, но и позже, когда группа уже распалась. Это один из снимков начала 20-х годов





Франсис Пуленк и Арнольд Шенберг. Фотография сделана в Вене в 1922 году



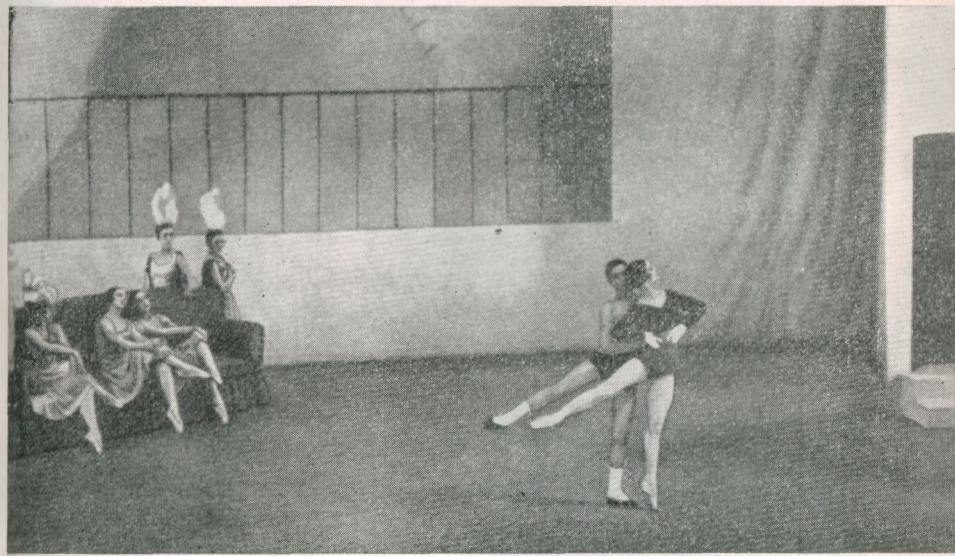
Игорь Стравинский оказал огромное влияние на развитие французской музыки XX века. Пуленк писал о нем: «В пророческом творчестве Стравинского каждый из нас находил зародыш своей индивидуальности...»

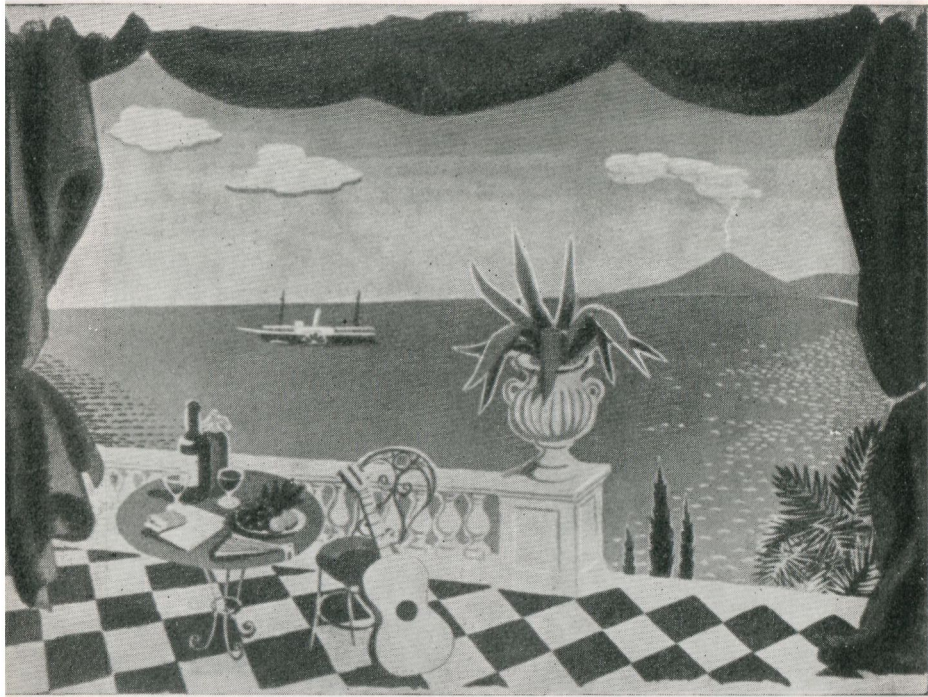


Марк Шагал. «Новообращенные с Эйфелевой башни»

Премьера оперы Пуленка по пьесе Гийома Аполлинера «Грудь Тирезия». Парижская постановка («Опера-комик»), 1947 год

Выдающиеся мастера французского балета Бронислава Нижинская и Серж Лифарь выступают в балете Пуленка «Лани». Парижская постановка, 1924 год. Декорации и костюмы Мари Лорансен



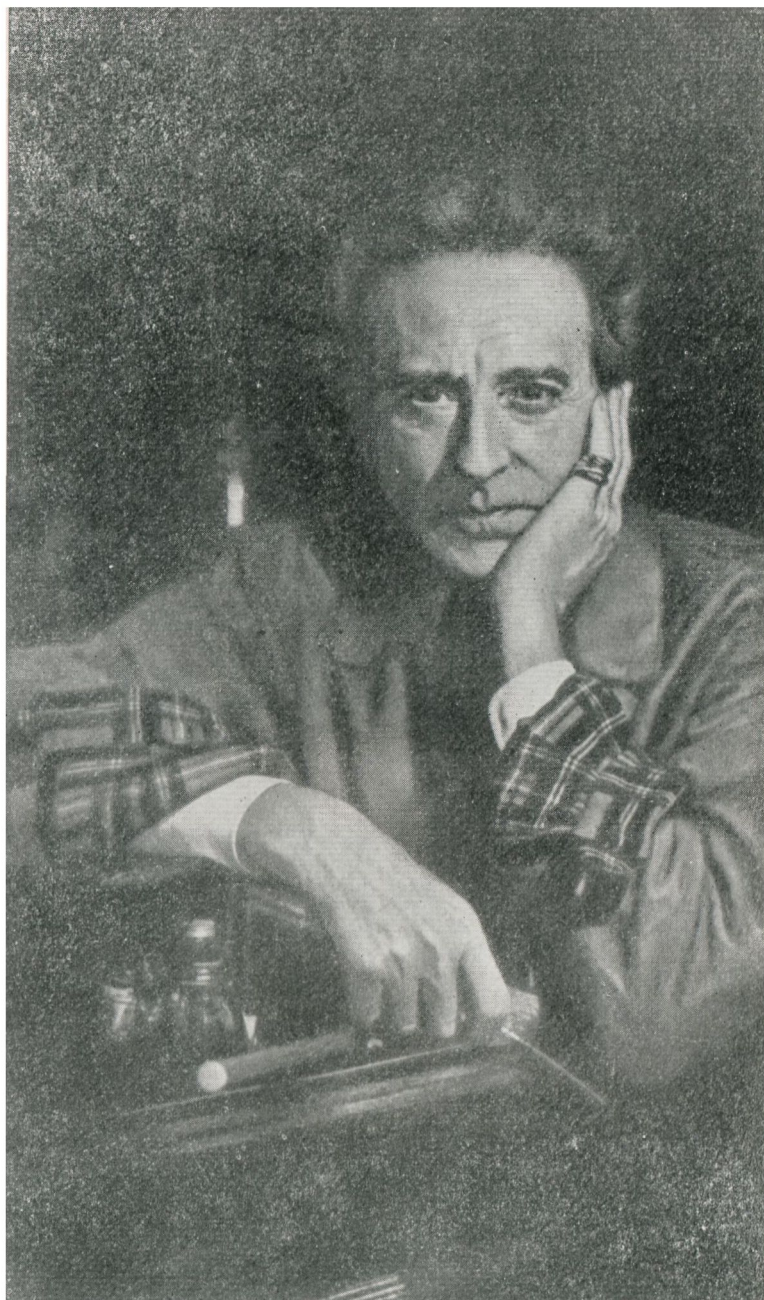




Декорации О. Ланкастера
для олдебургской постанов-
ки оперы «Грудь Тирезия».
1958 год

Популярный английский пе-
вец Питер Пирс в роли
Мужа. «Грудь Тирезия»,
олдебургская постановка,
1958 год

Талантливая французская
певица Дениз Дюваль впер-
вые выступает в опере Пу-
ленка «Грудь Тирезия» на
сцене парижского театра
«Опера-комик» в 1947 году





Франсис Пуленк начал сотрудничать с Жаном Кокто еще в юности и был дружен с ним долгие годы. На текст Жана Кокто написано одно из самых лучших произведений композитора — «Голос человеческий»

Постоянная участница оперных спектаклей Пуленка Дениз Дюваль в роли Бланш де Ла Форс в опере «Диалоги кармелиток», Париж, 1957 год

Автограф последней страницы партитуры оперы «Диалоги кармелиток» (из архива итальянского издательства Рикорди). Надпись, сделанная Пуленком: «Конец оперы. «Deo gratias»... Понедельник, 11 июня 56, Франсис Пуленк»





В 1918 году в манифесте «Петух и Арлекин» Кокто писал: «Музыка цирков, музыка парадов, музыка ярмарки — вот чем должна быть музыка молодых». Мийо, Орик, Онеггер, Пуленк действительно увлекались посещением балаганчиков и ярмарок. Родные Пуленка вспоминают, что композитор очень любил эту фотографию (фото из архива мадам Серанж)

Франсис Пуленк со своей любимой собакой

Франсис Пуленк дома играет и поет оперу «Голос человеческий»



В Театре Елисейских Полей идет первое исполнение «Глории»





Женщина и телефон — вот что приковывает к себе внимание зрителей в течение 45 минут. Дениз Дюваль в опере «Голос человеческий», парижская премьера, 1959 год

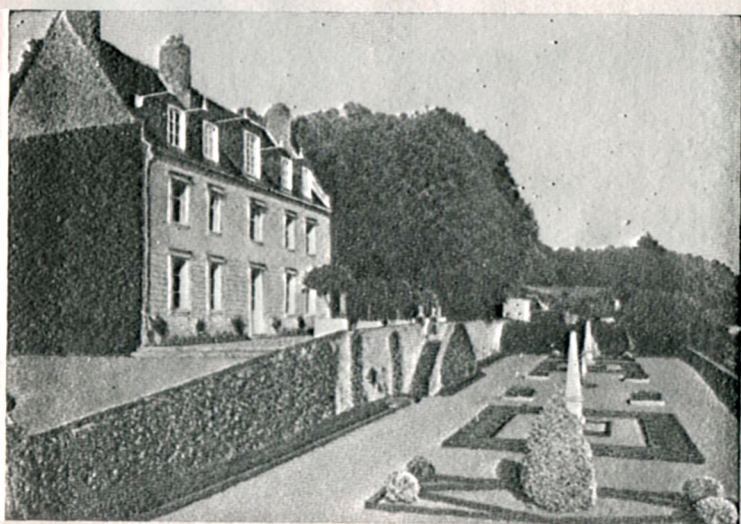
Перед премьерой «Голоса человеческого» в театре «Ла Пиккола Скала» в 1959 году. Последние напутствия композитора исполнительнице единственной роли оперы Дениз Дюваль

Комната, в которой разворачивается трагедия. Опера «Голос человеческий», парижская премьера, 1959 год

Первые советские исполнительницы: Н. Юренева

Г. Вишневская





Глава V.

ОККУПИРОВАННЫЙ ПАРИЖ. БАЛЕТ „ПРИМЕРНЫЕ ЖИВОТНЫЕ“. КАНТАТА „ЛИК ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ“

К концу тридцатых годов угроза неотвратимо надвигающейся войны становилась все более и более явственной; нацистская Германия готовилась победным триумфальным маршем пройти по всем странам Европы и положить начало мировому господству Третьего рейха.

Сообщение о нападении Германии на Польшу 1 сентября 1939 года вынудило правительства крупнейших европейских держав — Англии и Франции — определить свои позиции. После безуспешных попыток повлиять на Гитлера через Муссолини Англия и Франция объявили войну Германии, хотя и не принимали активных военных действий.

Весной сорокового года войска гитлеровской Германии без объявления войны напали на Бельгию и Голландию, бомбардировали города Франции и в июне, обойдя знаменитую оборонительную линию Мажино на германо-французской границе, начали наступление на Париж. Коммунистическая партия Франции призывала правительство к ответным военным действиям, но правительство, которое до тех пор вело предательскую соглашательскую политику, бежало, оставив столицу на произвол судьбы. Вскоре Париж был объявлен открытым городом и занят гитлеровцами без боя. Капитулянты во главе с Петэном и Вей-

ганом обратились к германскому правительству с просьбой о перемирии, и 22 июня 1940 года в Компьене, в том самом вагоне, где в 1918 году маршал Фош диктовал условия перемирия побежденной Германии, французы подписали навязанные Гитлером условия.

Франция была поделена на две зоны: Север считался оккупированной зоной, Юг — «свободной» территорией, в которой были оставлены лишь полицейские войска. Фактически южные районы страны также контролировались оккупантами.

В 1940 году с территории Эльзаса и Лотарингии, исконных французских земель, были изгнаны двести тысяч французов и эти области присоединены к Германии. Соглашательское правительство Петэна обосновалось в курортном городке Виши и объявило о роспуске всех политических партий и профсоюзов.

В ответ на действия правительства французские патриоты организовывали народные комитеты по борьбе с оккупантами, распространяли нелегальные издания «L'Humanité» и листовок; в конце сорокового года появились первые вооруженные группы бойцов, за которыми укрепилось название отрядов Сопротивления. Отряды Сопротивления во главе с коммунистами сотрудничали со всеми прогрессивными силами внутри страны и с правительством «Свободной Франции», которое возглавил генерал Шарль де Голль.

* * *

В начале войны Франсис Пуленк был призван в армию, в зенитное соединение, и к моменту перемирия — июнь 1940 года — оказался в Бордо. Демобилизовавшись, он провел лето у своих кузин, снова занимаясь сочинением. В то лето были сделаны наброски виолончельной сонаты и принято решение написать балет по мотивам басен Лафонтена. В октябре 1940 года Пуленк возвратился в свой дом в Нуазей и, наводя порядок в библиотеке, наткнулся на стихи Аполлинера в старых литературных обозрениях времен войны 1914 года. Используя оттуда

стихотворения «Отель» и «Путешествие в Париж», он добавил еще два, давно уже отложенные «про запас», объединив их общим названием «Обыденности». Впервые песни были исполнены Бернаком и Пуленком 14 декабря 1940 года в зале Гаво.

До 1942 года продолжалась работа над одноактным балетом по мотивам басен Лафонтена. Премьера состоялась в Национальном оперном театре 8 августа 1942 года под управлением Роже Дезормьера с декорациями и костюмами Мориса Брианшона и хореографией Сержа Лифаря.

Театральный календарь Парижа, весьма скудный и ограниченный во время оккупации, открылся 8 августа для парижан праздничной страницей — на сцене действовали традиционные национальные персонажи, хорошо знакомые любому французу по хрестоматийным басням Лафонтена, и, что самое важное, звучала поистине «французская» музыка.

Конечно, состав зрителей был совсем не тот, что до войны, — мелькали серо-зеленые мундиры гитлеровских офицеров, блестели погоны, стучали каблук кованых сапог. Но у большинства публики настроение приподнятое, все чего-то ждали...

Настоящий художник всегда найдет ту или иную форму выражения своих мыслей; и если нельзя сказать напрямик, он покажет исподволь, но так, что всякий внимательный поймет его. Так поступил и Франсис Пуленк, который, договорившись с музыкантами оркестра, в сцену битвы петухов ввел тему французской песни «Нет, нет, вы не получите нашу Эльзас-Лотарингию». Каждый раз со звуком барабана, который возвещал о начале мелодии песни, Пуленк, сидевший в ложе, довольно потирал руки и улыбался — ему удалось провести цензоров, крамольная песня проникла на сцену. Успех спектакля был грандиозный. Артур Онеггер откликнулся на него в «Сомоедия» — «Индивидуальность Франсиса Пуленка становится все более и более законченной»¹.

¹ J. R o y. Francis Poulenc, p. 53.

В основу либретто, написанного самим композитором, положены шесть басен Лафонтена, обработанные довольно свободно. Действие разворачивается на окраине маленького городка Бургундии XVII века, в атмосфере солнечного июльского утра. Рамками аллегорического действия служат две жанровые пасторальные зарисовки — «Утро» и «Полуденный обед» — уход на работу и трапеза французских крестьян. Между ними располагаются шесть самостоятельных номеров: «Медведь и два товарища», «Стрекоза и муравей»¹, «Влюбленный лев», «Пожилой господин и две любовницы», «Смерть и лесоруб», «Два петуха».

Примечательна авторская ремарка, в которой музыкант излагает свои пожелания исполнителям ролей. Действующие лица Стрекоза, Муравей, Лев — образы символические и потому ничто в их костюмах не должно напоминать животных, которых они изображают. Речь идет лишь о беспечной актрисе (Стрекоза), скупой старой деде (слово «муравей» во французском языке женского рода — *La Fourmi*), о разбитном влюбленном парне (Лев). Подобный же совет автор дает и исполнительнице роли Смерти — ее костюм не должен открывать мистической сущности, это не героиня «танца смерти», а прелестная элегантная девушка, лишь на минуту скидывающая маску, под которой откроется ее истинное ужасное лицо. Костюмы кур и петухов должны быть выполнены в духе балетов времен Людовика XIV.

Такие символические образы произведения требовали соответствующего названия. Первоначально композитор намеревался назвать балет «Животные и их люди, люди и их животные», по одноименному стихотворному сборнику Поля Элюара, но такое название было слишком громоздким, и Элюар подсказал музыканту другое, не менее оригинальное: «*Les Animaux Modèles*»² — оно говорит о том, что

¹ Буквальный перевод названия — «Цикада и муравей».

² В русской литературе этот балет принято называть «Примерные животные», и, в дальнейшем, хотя название и не соответствует сущности произведения, мы будем пользоваться им.

показанные персонажи — прототипы живых людей и что такие ситуации часто встречаются в жизни.

Басни отличаются от других форм поэзии своим аллегорическим содержанием и назидательной моралью, следующей за небольшой сценкой. Пуленк свободно использовал литературный материал, включив в либретто персонажи как басен Лафонтена, так и придуманные им самим.

В действие поочередно включаются обитатели окраины городка — крестьяне, охотники, дети, куры и петухи, молодая красотка Эльмира, лесоруб... Балет начинается бытовой утренней сценкой — крестьяне уходят в поля, на улице шалют дети, охотники разговаривают с торговцем. Появившийся Медведь нарушает привычное течение жизни, и охотники, вместо того чтобы дать ему достойный отпор, посрамленные, вынуждены ретироваться. Танцуя выбегает Стрекоза. Все более отчаяваясь, она решает постучаться в дом Муравья. На просьбу Стрекозы одолжить денег, Муравей выносит и отдает ей скрипку, захлопывает дверь перед самым носом Стрекозы.

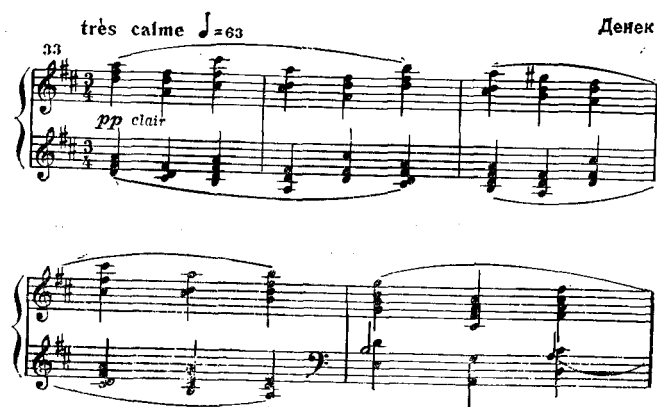
Прелестная Эльмира причесывается у открытого окна, ее молит о любви Лев, «великолепный малый». Во время их упоенного ла-де-де возмущенный Арнольф (муж Эльмиры) бросает вызов Льву, которому удается спастись бегством. Потрясенная Эльмира падает в обморок, и ее уносят в дом. В сопровождении Старой кокетки входит Господин средних лет, с другой стороны внезапно появляется Молодая кокетка, и они вдвоем нападают на него, безжалостно выдирая пучки волос из его головы. С трудом отделавшись от них, Господин возвращается к себе и ворча почесывает наполовину облысевший череп.

На сцене появляется утомленный Лесоруб с вязанкой хвороста, он призывает Смерть. Входит элегантная молодая женщина в маске и танцем завораживает Лесоруба, который просит ее о снисхождении. Внезапно она срывает маску, и Лесоруб в ужасе пятится — они расходятся каждый в свою сторону. Последними аллегорическими персонажами оказыва-

ются обитатели курятника, изображающие соперничество двух петушков. После боя, в котором один из них оказывается раненым, с неба спускается гриф и уносит победителя, а курочка остается с раненым петухом.

Финальная сцена близка атмосфере начала действия, с работы медленно возвращаются крестьяне и неторопливо принимаются за обед.

Одноактный балет «Примерные животные» представляет собой сюиту сюжетных танцев, объединенных единым местом и временем действия. В нее включены групповые и сольные эпизоды, дуэты и трио. Прологом и эпилогом всего произведения служат две жанровые сценки из крестьянской жизни. Музыка этих номеров спокойная, светлая, безмятежная:



В двух следующих номерах большую роль играет изобразительный момент: оживленные игры детей (близость детским образам Прокофьева), тяжелая походка Медведя, стремительный бег Муравья, имитация виртуозных скрипичных пассажей. Стрекоза, выпархивающая на сцену под звуки беззаботного изящного вальса на $\frac{6}{8}$, с надеждой и мольбой обращается к Муравью, в музыке прорываются нотки отчаяния. Не обошлось здесь и без шутки, так люби-

мой Пуленком, — поднявшийся на задние лапы Медведь танцует под музыку, подходящую скорее стройной балерине на пуантах:



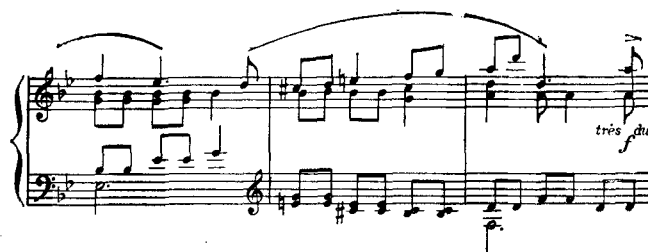
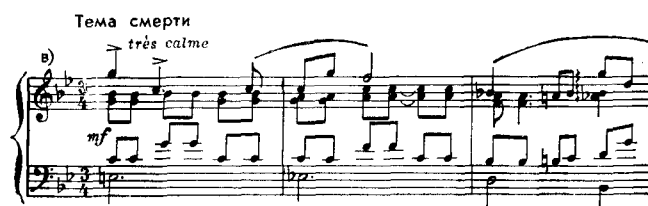
Две смежные сцены — «Влюбленный Лев» и «Пожилой господин», следующие одна за другой, затрагивают одну и ту же тему — «шалопай и проходец». Лев и Пожилой господин оба попадают впросак из-за любовной истории. Первая сцена решена в возвышенно-лирическом плане, вторая — в юмористическом. Композитор не разделяет тем Эльмиры и Льва, он повторяет одну тему во многих тональностях: D — Fis — B — D — C — B — D (отрывок приводим в B-dur):



Последующий дуэт героев (па-де-де), построенный на «яванском вальсе», снова вносит юмористический оттенок, звучит музыка в стиле мюзик-холльного кордебалета.

Кульминационная точка балета—адажио «Смерть и Лесоруб», трогательная страница, необычайно сдержанная, серьезная, без пафоса, заставляющая вспомнить музыку Пуленка тридцатых годов. Сумрачная и тоскливая тема Лесоруба (напоминает тему финала Пятой симфонии Дворжака), призывающего смерть (примеры 36а и б), противопоставит мелодичной и широкой теме Смерти, скрывающейся под маской миловидной женщины (пример 36в):

Тема лесоруба
36 а) *Il appelle la mort*





После длинной паузы, в течение которой пустая сцена заливается разгорающимся светом, разворачивается предпоследняя сценка «Два петуха», в которой одна из тем (первой курочки) почти дословно цитирует шестой этюд ля минор Паганини — Листа:



Сцена завершается блестящим дивертисментом курочки с раненым петушком; апофеозом, всеобщим ликующим танцем.

Франсис Пуленк начал писать это подлинно французское произведение «в самые темные дни лета 1940 года, когда хотел во что бы то ни стало отыскать надежду для судьбы своей родины»¹. Образы басен Лафонтена, сельские картины, символически представлявшие Францию, — все это было тщательно продумано. Жан Руа считает, что таким типично фран-

¹ См. J. R о y. Francis Poulenc, p. 111.

цузским сочинением Франсис Пуленк сделал большой вклад в общественную жизнь оккупированного Парижа.

Наряду с крупными сочинениями этого периода, благодаря участию маленьких племянников Франсиса Пуленка, родилась серия фортепианных пьесок под названием «История слоненка Бабара» — произведение для чтеца и фортепиано. История возникновения его такова.

Лето 1940 года композитор проводил в Бордо у своих кузин. Однажды, когда Франсис Пуленк музицировал в гостиной, к нему тихонько подошла его племянница, девочка лет четырех, и удивленно проговорила: «Как некрасиво ты играешь. Вот, сыграй это», — и поставила на люпитр красочный альбом «Бабар» Жана де Брюнофа, детскую книжечку с картинками, описывающую приключения слоненка.

Забавляясь, композитор начал импровизировать, затем, увлекшись, вошел в игру и продолжал свой музыкальный рассказ перед восхищенной девочкой. Мало-помалу все другие ребятишки дома, привлеченные музыкой, которая казалась столь необычной для дяди Франсиса, прибежали и расположились рядом, слушая с большим удовольствием. Воодушевленный таким искренним детским откликом, Пуленк записал на титульном листе необычно возникшего произведения необычное посвящение: «Одиннадцати маленьким мальчикам и девочкам, которые были его первыми слушателями». Своей «Историей слоненка Бабара» Франсис Пуленк подобно Шуману в «Альбоме для юношества» и Дебюсси в «Детском уголке» отдал дань детской музыке.

* * *

В 1942 году Пуленк написал «Крестьянские песни» на слова Мориса Фомбера, в следующем году положил на музыку стихотворения Луи Арагона «Мосты Сены» и «Галантные празднества». Эта музыка воспевает разоренную, но дорогую поэту и композитору родину. Путешествуя по Бельгии в 1944 году,

Пуленк с Бернаком закончили этими песнями одно свое выступление: «О моя Франция, о моя заброшенная!» — при этих словах вся публика демонстративно поднялась. Хорошо еще, что присутствующие в зале немецкие офицеры не поняли или не захотели понять происходящее, а гестаповцы, по счастью, не были частыми гостями концертных залов...

В полную силу голос протеста музыканта зазвучал в кантате для двойного смешанного хора *a capella* «Лик человеческий» на слова Поля Элюара. Пуленк так рассказывает о возникновении кантаты:

«В период оккупации несколько привилегированных (к числу их относился и я) имели возможность получать некое утешение — с утренней почтой [нам] присылали по частям дивные стихи, напечатанные на пишущей машинке, подписанные псевдонимом, под которым угадывалась личность Поля Элюара. Таким образом я получил большую часть стихов сборника «Поэзия и Правда. 1942». Летом 1943 года я снимал в Больё-сюр-Дордонь две комнаты с фортепиано, но что это было за фортепиано!

Я намеревался писать скрипичный концерт для Жинетт Невё, но вскоре оставил эту мысль, так как меня гораздо больше увлекала идея сочинить такое произведение, которое можно было бы тайно издать, приготовив соотечественникам сюрприз ко дню Освобождения. Эта мысль пришла мне в голову во время паломничества в Рокамадур, который недалеко от Больё. Приступив с энтузиазмом к сочинению, осенью я закончил его.

Мой издатель и друг Поль Руар предложил тайно опубликовать кантату, благодаря чему перед концом войны партитуру можно было переслать в Лондон, и в январе 1945 года, под управлением Лесли Удгэта (хор Би-би-си) «Лик человеческий» впервые прозвучал по радио»¹.

6 июня 1944 года в Нормандии высадился объединенный англо-американский десант и начал свое

¹ F. Poulenc, *Entretiens avec Claude Rostand*, p. 103.

продвижение в глубь Франции. Отряды Сопротивления функционировали по всей Франции, как в оккупированных районах, так и в «свободной» зоне, и своими действиями поддерживали армии союзных войск. В день национального праздника Взятия Бастилии 14 июля 1944 года руководители движения Сопротивления организовали всеобщую забастовку, которая переросла в восстание, и к 24 августу Париж был освобожден самими французами; посланный де Голлем бронетанковый корпус генерала Леклерка вошел в фактически освобожденный город.

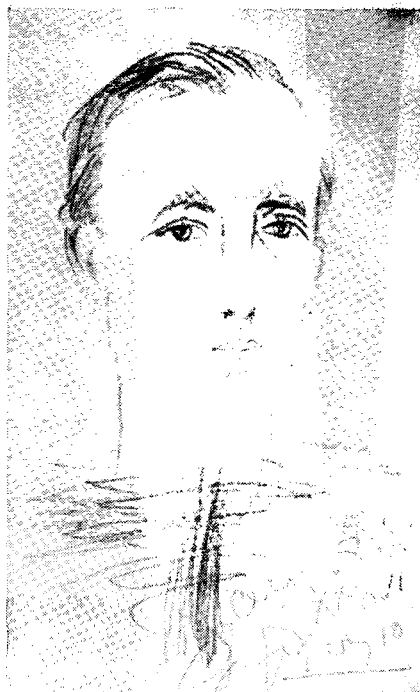
Франсис Пуленк, который еще в 1943 году замышлял свою победную кантату, смог теперь услышать ее и сделать подарок своему любимому, вновь обретшему свободу Парижу. Благодаря содействию английского посольства в Париже композитору удалось переправиться на борту британского военного самолета в Лондон и присутствовать на последней репетиции «Лика человеческого».

На титульном листе композитор написал следующие строки: «Посвящаю Пабло Пикассо, работой и жизнью которого я так восхищаюсь». Эта надпись символически олицетворяет союз трех современных художников-гуманистов Франции — Поля Элюара, Франсиса Пуленка и Пабло Пикассо.

Сборник стихов Элюара «Поэзия и Правда. 1942» успел выйти еще до фашистской цензуры — вначале оккупационные власти не препятствовали свободному выходу в свет французской литературы, она не казалась им серьезной опасностью. Несколько позже на все издания был наложен запрет, любое печатное слово проходило контроль цензора. После опубликования сборника Поль Элюар был объявлен фашистами опасным преступником — поэт вступил в ряды Французской компартии, активно включился в редакторскую работу в газете «Les Lettres Françaises».

Этот год был особенно тяжелым для французского народа. Невосполнимые потери несла коммунистическая партия, многие руководители ее были схвачены и казнены; это был год массовых репрессий,

К лучшим вокальным сочинениям Пуленка принадлежит цикл «И день, и ночь», кантата «Лик человеческий». Они написаны на стихи друга композитора, выдающегося поэта Франции, патриота, участника движения Сопротивления, коммуниста Поля Элюара. Рисунок Пабло Пикассо. Сбоку надпись: «Вечером, 8 января 36. Пикассо»



Но в то же время усилилось сопротивление, начался массовый отпор французского народа оккупантам. Стихотворения Элюара появились вовремя, его пламенные строчки оказались неприкрытым призывом к борьбе и нелегально в громадных количествах распространялись среди населения и бойцов Сопротивления.

Поначалу Элюар оставался в Париже, но вскоре пришлось перебраться в провинцию, скрываться от ищеек гестапо. Поэт жил у своего друга, врача психиатрической больницы, и не прекращал активной деятельности бойца Сопротивления — перевозил запрещенную литературу, выполнял всевозможную «черную», но предельно необходимую будничную, пов-

седневную работу организации. Не только в жизнь, но и в поэзию Элюара вошла новая, огромная тема — жестокая, страшная правда действительности.

* * *

Кантата «Лик человеческий» повествует о тяжелых и трудных годах фашистской оккупации, отражает глубокие чувства и переживания французского народа. Хотя в поэме нет прямого показа борьбы с фашизмом, такие чувства, как ненависть к поработителям, вера в победу и свободу, пронизывают музыку произведения от начала до конца. Восемь частей кантаты отражают то нежное обращение поэта к своей Родине, то презрение к вражеским полчищам. («Этот беспощадный зверь оттуда пришел, где жизни гибель грозит и где у смерти облик жизни»); никогда не покидаст его вера в людей («Пусть больше в мире нет покоя и убежищ нет надежных — есть ведь люди вокруг меня, это люди моей страны»). Кульминационной частью произведения является завершающий ее гимн Свободе.

Для исполнения кантаты требуется большой двойной хор а capella; помимо того, автор постоянно разделяет басовые и сопрановые партии. В кульминационный момент (заключительный раздел части «Свобода») количество голосов достигает шестнадцати за счет дополнительного деления партий, чаще же звучит двенадцатиголосная гармоническая вертикаль. Сложность исполнения заключается также в полифонической насыщенности ткани, в трудностях интонационно-гармонического языка и певческой техники.

Поражает яркость и разнообразие красок музыкальной палитры композитора — он уделяет внимание не только гармоническим и мелодическим тонкостям, но заботливо относится к исполнителю, певцу или дирижеру. Почти около каждой фразы партитуры пометка, как ее надлежит исполнять: *ff* — *pp subito*, нежно, бесконечно мягко; *ff subito*; *pp subit*, светло; *pp*, очень мягко и певуче; *f*, скандируя и т. д. («Из прожитых мною весен»). «Блестящая кантата тысячи

нюансов, никогда нескромно не выставляющихся напоказ», — характеризует «Лик человеческий» автор книги о Пуленке Анри Элл.

Богатая гамма чувств и настроений, переполняющих сердце композитора, отразилась в этом сочинении — нежность и гнев, возмущение и надежда, боль и ликование. Вера в победу не покидает музыканта, несмотря ни на какие суровые испытания. Важно отметить, что из восьми частей кантаты лишь две завершаются минорными созвучиями («Страшна мне ночь», рисующая облик смерти, и пятая часть «Смеясь над небом и планетой», в которой и поэт и композитор издеваются над врагами). Остальные части заканчиваются светло и оптимистично.

Широкая суровая мелодия, омраченная густым тембром низких голосов (басы) и темной тональностью h-moll, начинает повествование:



И хотя в первой части композитор рассказывает о самых мрачных днях своей жизни — «Из прожитых мною весен эта всех страшней была», никогда не покидает его вера в освобождение — «всегда мне нужна надежда, страшно быть мне без нее». Голоса хоровой партитуры получают самостоятельность, очень часто превращаясь в мелодизированные партии. Как уже раньше бывало у Пуленка, звучат две равноправные хоровые партии на гармоническом фоне остальных голосов (от цифры 5 до конца).

Почитанию памяти умерших бойцов посвящена следующая картина кантаты, особенно сложная для исполнения: в быстром темпе возникают шелестящие созвучия малой и большой секунд:

39 Хор I Люди здесь собрались

С. I
вста_ ли на ко_ ле_ ни

С. II
ля ля ля ля

А.
ля ля

Т.
вста_ ли на ко_ ле_ ни

Хор II *ff* *violent*

С. I
Вста_ *ff* *violent*

С. II
p

А.
ля ля ля ля ля ля ля ля

Т.
ff *violent*

Вста_

mf

на ли_ цах след су_ ро_ вых дней

f

ля ля ля ля ля ля ля ля

на ли_ цах след су_ ро_ вых дней

ff

_ ли Су_ (ровых)

ля ля ля ля ля ля ля ля

ли Су_ (ровых)

или двух больших секунд подряд, постоянно чередуются вступления хоров, меняется размер. Создается впечатление бормочущей, шепчущей слова молитвы по умершим толпы людей. В этом номере появляется лейтмотив, который прозвучит еще дважды — в 3 и 7 номерах (№ 2, цифра 7; № 3, цифра 14; № 7, шестой такт после цифры 32).

Далее открывается пейзажная картина: «в темном забвенье мрака... тонкий яд сонных цветов... ночь насылает на спящих».

Начало очень тихое, в низком регистре, с мощным динамическим нарастанием и спадом; окончание хоральное, на пезжном светлом аккорде ми-бемоль мажора. Пуленк не избегает, а, может быть, намеренно соединяет аккорды с параллельными квинтами и октавами — например, отстоящие на малую секунду друг от друга трезвучия Fes — F; Ges — G. «Будь терпеливой, дорогая... Готовь же для отмщения мое рождение в мир», — обращаются к своей родине поэт и композитор в четвертой части; чувством спокойной уверенности и надежды проникнута эта музыка, убедительно звучат ее начальные строки, построенные на троекратном повторении лейттемы:

Будь терпеливой

40 Très calme et doux $\text{♩} = 60$

pp

C.I.

C.II

A.

T.

(закр. ртом)

B.I

Будь тер_ пе_ ли_ вой, тер_ пе_



«Будь терпелива, дорогая» — единственная в цикле часть, написанная без применения полифонических средств, выдержанная в гармоническом плане; ее исполняет один хор.

Недвусмысленная пасмешка над «мудрецами»-завоевателями проскальзывает в следующем номере — «Смеясь над небом и планетой», где композитор вновь обращается к приемам хоровой переклички. Он перебрасывает пласты гармонических вертикалей последовательно то в один, то в другой хор, делая пометку на партиях исполнителей: «очень сухо», такой прием еще больше подчеркивает в музыке характер издевки.

Здесь, в этой части, три куплета, средний носит характер разработки, композитор проводит тематические звенья в разных тональностях (e—f—Es—f—fis).

Едва ли не лучшей страницей партитуры является шестая часть «Страшна мне ночь» — протяженная сопрановая мелодия, сопровождаемая еле слышным звучанием остальных партий, напоминает нежную печальную песню. Каждая хоровая партия имеет самостоятельную распевную мелодию:

Страшна мне ночь

41 Très doux et très calme $\text{♩} = 54$
Хор II très lié

С. I. Страшна мне ночь, страшен мне ясный день и
murmuré

С. II. День страшен, ясный, страшен
murmuré

А. Ночь страшна и ясный день
pp

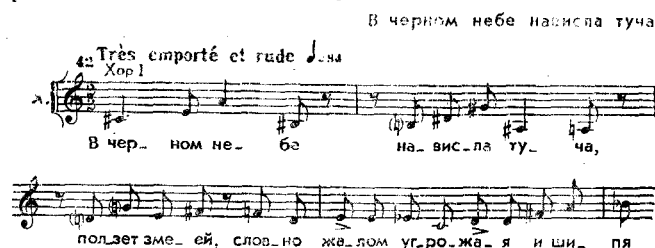
Т. И
murmuré

Б. I.

ле-то го-нит ме-ня и зи-ма
го-нит ме-ня зи-ма
зи-ма
го-нит ме-ня зи-ма
зи-ма

Напористая хроматическая тема следующей части — «В черном небе нависла туча» — обличает силу зла. Поэт сравнивает эту силу со змеей, которая ползет, «словно жалом угрожая и шипя». В музыке такое сравнение передано характером самой темы (начало части представляет собой экспозиционный раздел фуги), извилистой и переменчивой.

Тема с хроматизмом на расстянии затрагивает 16 различных по нотации звуков:



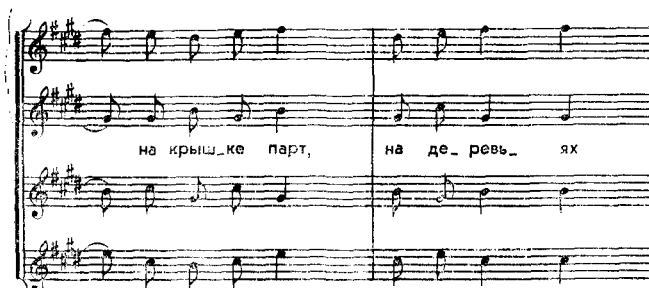
Изменчивость подчеркивается также и частой сменой лада. Заканчивается часть двенадцатиголосным апофеозным хором, имитирующим колокольный звон. Интересно, что в конце седьмой части, где поэт говорит о вере в Освобождение, интонации ползучей мелодии приобретают иной оттенок; слышен ликующий перезвон. Два номера, завершающих кантату, создают два противоречивых образа — врага и Родины, порабощения и Свободы; в этом сказывается желание автора показать их с наибольшей яркостью. Финальная часть цикла — это кульминационная точка всего развития, ликующий апофеоз, гимн Свободе.

После длительной паузы звучит неторопливый распев, напоминающий русский причет, — так начинается восьмая, последняя часть кантаты. Тема возвращается в пределах малой терции:

Свобода

43 *Commencer très calmement mais allant quand même* $\text{♩} = 80$
Хор I

На кни-гах школь-ных мо-их,



Стихи Элюара содержат двадцать одну строфу, и ключевое слово «Liberté» (Свобода) произносится только в последнем четверостишии. Гимн построен на постоянной смене настроений, причем повторяющиеся много раз слова «твой ставлю знак» (более тринадцати вариантов музыкального мотива) переходят из хора в хор в разной интонационной окраске до тех пор, пока в финале не скандируется всем составом хора окончание этой фразы: «Свобода» — на сверкающем аккорде E-dur¹.

Со времени первого исполнения кантаты прошло двадцать с лишним лет, а она до сих пор продолжает оставаться чуть ли не самым популярным произведением Франсиса Пуленка во Франции. Вот что пишет о ней современная французская «Encyclopédie de la musique»: «Война и стихи Поля Элюара, который говорит о страданиях народа Франции, принужденного молчать, вера в конечное торжество свободы над тиранией, вдохновили Пуленка на создание одного из выдающихся хоровых произведений нашего времени: кантаты «Лик человеческий».

¹ В русском переводе Вс. Рождественскому одно слово «свобода» (Liberté во французском тексте) пришлось заменить на два — «жизнь моя», так как ударение в слове «свобода» не совпадает с метрическим построением последних аккордов.

Г л а в а VI.

ОПЕРЫ „ГРУДИ ТИРЕЗИЯ“ И „ДИАЛОГИ КАРМЕЛИТОК“

Опера-буфф «Грудь Тирезия» в двух актах с прологом написана по «сюрреалистической драме» Гийома Аполлинера в промежутке между маем и октябрём 1944 года в загородном доме Пуленка Нуазей. Композитора привлекла эта веселая пьеса в стиле балаганного представления, воплощающая безудержный полет фантазии Аполлинера, его искрящийся юмор и иронию, восходящие к «Королю Убу» Альфреда Жарри¹.

«Грудь Тирезия» была принята к постановке в «Опера-комик» Жаком Руше в 1945 году, но премьера состоялась лишь 3 июня 1947 года. Основные затруднения были связаны с выбором исполнительницы главной роли Терезы-Тирезия.

«До февраля 1947 года, — вспоминал Пуленк, — я не мог отыскать «редкую птицу». Макс де Риё, постановщик оперы, уже начал репетировать мужские роли,

¹ Сатирический фарс Альфреда Жарри, связанный с эстетикой дадаизма и сюрреализма, — «Король Убу», написанный для театра марионеток, содержит элементы критики буржуазного мира. Действие происходит в фантастическом обществе средних веков. Герой этого фарса, король Убу, наделен противоречивыми качествами — пороками, добродетелью, умом и хитростью.

но меня непрестанно преследовала мысль, что я не смогу найти ту звезду, о которой мечтаю. Однажды Макс посоветовал мне зайти в «Пти-театр» и послушать актрису из «Фоли-Бержер» — такой совет повторять не приходится: на лифте я поднялся под самую крышу, в помещение, где осуществлялась часть постановок «Опера-комик». Спортивного вида молодая женщина (это была Дениз Дюваль, но тогда я не знал даже ее имени) репетировала «Тоску»...

Я был поражен блестящим голосом, его красотой, богатством и, особенно, здоровым юмором актрисы, который в «Грудях Тирезия» сделался совершенным. Уже через секунду я понял — Дениз Дюваль была той самой долгожданной исполнительницей...»¹.

С этого времени Дениз Дюваль стала неременной участницей оперных премьер Пуленка — «Диалогов кармелиток» и «Глоса человеческого», первой исполнительницей «Дамы из Монте-Карло». К тому же Дениз Дюваль обладает великолепными актерскими данными — она с равным успехом выступает и в комедийном спектакле «Грудь Тирезия», и в глубоко психологической роли Бланш де ля Форс («Диалоги»), лирической драме «Голос человеческий», трагедийной картине «Дама из Монте-Карло». Путь Дениз Дюваль от актрисы «Фоли-Бержер» к психологически сложным женским образам Франсиса Пуленка показал редкое разнообразие амплу артистки, силу ее необыкновенного дарования.

Однако, несмотря на талантливую интерпретацию роли Терезы, несмотря на тщательную подготовку спектакля и яркие декорации Р. Эртэ, представляющие «воображаемый город французской Ривьеры, нечто среднее между Ниццей и Монте-Карло», реакция присутствующих в зале Фавар была близка к отрицательной. Публика никак не ожидала увидеть зрелище улетающих под своды зала грудей молодой эксцентричной особы (красочные воздушные шары) и ее мужа, переодетого женщиной.

¹ См. J. Roy. Francis Poulenc, p. 56.

Аполлинер, которого еще сорок лет назад принимали в штыки (премьера пьесы «Грудь Тирезия» Гийома Аполлинера, написанной в 1906 году, состоялась в 1917 году), так и не заслужил расположения парижской публики. Не менее суровы были и отклики критиков. Фред Гольдбек, например, писал в «*Figaro Littéraire*»: «Как мог Франсис Пуленк, человек с тонким вкусом, заинтересоваться в мае — октябре 1944 года сюжетом комедийной оперы, сосредоточиться на таком либретто?»¹.

В свое время Аполлинер обращался к Сати и Орику с просьбой написать музыку для театральной постановки «Грудь Тирезия», но оба они отказались, указывая автору на непоследовательность сюжетной линии. Вот как объясняет свое обращение к сюжету Аполлинера сам композитор: «Я отдал дань теме освобождения в «Лице человеческом» в 1943 году и полагал, что имею теперь полное право праздновать и приветствовать обретенную свободу произведением немного сумасбродным и, кроме того, выразить свою радость по поводу возвращения из Америки дорогого Мийо»².

Пуленк признался, что «Аполлинер нашел отклик в эксцентричной стороне моей натуры»; действительно, спектакль, показанный парижанам в июне 1947 года, был не просто комедией, а представлял собой фарс, доведенный до гротеска.

Название «сюрреалистической драмы» Аполлинера и оперы Пуленка перекликается с древним мифом о мудром старце Тирезии, которому боги даровали жизнь во много раз длиннее, чем у остальных людей. За долгие годы длиннородый старец, ослепший при виде купающейся нагой Афродиты, изведal чудесное превращение — часть жизни он прожил женщиной, а

¹ См. J. Roy. Francis Poulenc, p. 57.

² Опера посвящена композитору Дариусу Мийо, с которым Пуленк был связан тридцатилетней дружбой. См. J. Roy. Francis Poulenc, p. 57.

потом стал мужчиной. Но это только внешнее сходство.

В развернутом вступлении типа декларации или манифеста Аполлинер изложил свои взгляды на театральное представление, каким оно должно быть по его мнению. Основные тезисы этого размышления выражают эстетику «чистой театральности», призывают не имитировать на сцене жизненных коллизий. И хотя автор не провозглашает основания новой школы, он высказывается против современной театральной формы. |

Некоторые положения Аполлинера из вступительной статьи к «Грудям Тирезия» использовали сюрреалисты, включив их в свои эстетические программы.

Примечательно, что Аполлинер, который в предисловии к пьесе ратует за новую форму спектакля, за относительно абстрактный сюжет, на деле обращается к одной из самых животрепещущих тем общественной жизни Франции.

В основе сюжета лежит протест против неомальтузианства — в стране катастрофически снизился процент рождаемости. Эту тему развивает неиссякаемая фантазия поэта, остроумная злободневная пьеса заставляет задуматься пораженных зрителей.

Фантастическое и веселое либретто оперы переносит слушателей в далекий экзотический «Занзибар наших дней». «Изолированный в течение шести месяцев в Турене высадкой десанта, я сбежал (мысленно. — *И. М.*) в Занзибар, которым для меня стал Монте-Карло, где Аполлинер провел свои первые пятнадцать лет», — рассказывает композитор Стефану Оделю¹.

Текст Аполлинера поражает необычностью и смелостью, неожиданным поворотом сюжета, смешением фантастических и реальных моментов. Развернутый пролог оперы в духе пролога «Паяцев» Леонкавалло, представляющий собой широкую лирическую арию,

¹ F. Poulenc. *Moi et mes amis*, p. 68.

исполняет директор-распорядитель, который призывает зрителей, еще не имеющих детей, подумать об этой серьезной проблеме.

После поднятия занавеса сцена представляет большую площадь в Занзибаре и уголок двора Терезы — эксцентричной молодой и красивой женщины. Она одержима идеей стать мужчиной и быть «артистом, депутатом, адвокатом, министром, врачом, физиком...»

Свершается чудо — Тереза превращается в Терезию с бородой, а ее муж становится женщиной, которая вынуждена производить детей в невероятных количествах — 48 048 детей в один день — народ Занзибара нуждается в увеличении населения. Следует ряд комических сцен: Мужа и влюбленного в него Жандарма; типичных буфонных персонажей Лакуфа и Престо: первый — толстый маленький месье, второй — длинный, худой классический французский тип, игрок в маниль (карточная игра). Их дуэт, выполненный в стиле оперетт Оффенбаха, заканчивается дуэлью, в результате которой оба они падают замертво.

Забавны сцены мужа Терезы с новорожденными, происходящие в тот же день к вечеру. Сцена заполнена многочисленными люльками с «бебе» и «атрибутами производства» — бутыл с чернилами, клей, ножницы. Мужа интервьюирует приехавший из Парижа журналист, после ухода которого Муж приступает к сотворению очередного сына — решает, что это будет журналист, кидает в коляску газеты, бутыл с чернилами, клей, ножницы и произносит заклинание.

Конец благополучный. Появляется Тереза в образе гадалки и примиряется с мужем.

В этой опере Пуленк использовал традиционные оперные номерные формы — сольные арии, дуэты, хоры в манере старых народных песен (хор из первого акта в духе французского фандо), разнообразные танцевальные жанры — польку, вальс, гавот, павану, галоп. Финальная сцена оперы представляет собой всеобщий апофеоз, который начинается любовным вальсом и заканчивается галопом. В оперу включены массовые хоровые номера, участником которых яв-

ляется народ Занзибара; хор комментирует все происходящее и излагает основные идеи оперы.

Неожиданные повороты сюжета заставили композитора прибегать к частым сменам темпа и ритма, к чередованию различных форм и жанров. В музыке соединяются юмор и сердечность, через все произведение, как и в «Бал-маскараде», проводится иронически-насмешливая линия, за которой угадывается бодрое и добродушно-веселое лицо самого музыканта.

Юмор, базирующийся на преднамеренных парадоксах и «клоунском» тексте Аполлинера, является неотъемлемой чертой героев оперы, которых Пуленк наделяет также вполне реальными человеческими качествами, как и Равель в «Испанском часе». «Грудь Тирезия» — опера, непосредственно продолжающая традиции двух мастеров французской комической оперы — Шабрие и Равеля.

Музыка оперы брызжет весельем и неиссякаемой энергией. Пуленк оказывается и здесь верным своему призванию мелодиста; музыка заставляет вспомнить юного Франсиса Пуленка, перебрасывает арку к самым жизнерадостным его произведениям; в ней проявляется весельчак и балагур, тот самый «сорванец», о котором говорил Клод Ростан.

Разносторонность своего дарования знал и отмечал сам Пуленк: «Я считаю «Грудь Тирезия» самым подлинным из того, что написал, причисляя к этому еще «Лик человеческий» и «Stabat Mater». Какое мне дело до того, что могут подумать о либретто. Оно также искренне привлекало меня в 1944 году, как сегодня — «Кармелитки».

• • •

В июле 1948 года Пуленк написал новый цикл мелодий на стихи Аполлинера «Каллиграммы. Стихотворения мирного и военного времени». В поэтическом сборнике, изданном в 1918 году, Аполлинер пытался создать новую форму произведения, в котором стерта грань между поэтическим и прозаическим началами: в поэзию привлекаются принципы романа или кино;

поэт включил сюда стихотворения-беседы, стихотворения-очерки, в которых он намеревался передать впечатления, разговоры, применяя монтажный принцип построения стиха. Порой поэт ставит рядом вещи, казалось бы, совершенно несопоставимые. В стихотворении «Облачный призрак» есть сцена, где бродячие акробаты торгуются с публикой о цене выступления (выступить ли за два с половиной франка вместо назначенных трех), и следом за этим появляется фигурка мальчика-акробата—невольно напрашивается аналогия с картиной Пабло Пикассо «Девочка на шаре».

Из-под шарманки вдруг появился совсем небольшой
акробат, одетый в розово-легочный цвет.
Были шиколотки и запястья его украшены мехом.
Приветствуя публику,
Он издавал короткие крики
И скидывал руки изящно.

Отставив ногу назад и почти преклоняя колено,
На четыре стороны света он поклонился.
А когда он забрался на шар,
Его тонкое тело нежною музыкой стало
и не было больше в толпе равнодушных.
«Маленький дух без признаков плоти», —
Каждый подумал.

(Перевод М. П. Кудинова)

Пуленк писал о возникновении этого цикла: «У меня вдохновение (да простят мне такое слово) всегда идет от ассоциаций. «Каллиграммы» обычно связываются у меня с 1918 годом, когда перед поездкой на фронт я купил у Адриенны Монье томик стихов. Я был тогда в зенитном соединении. Однажды меня случайно отправили на берег Марны — колыбели моего детства... В это время я очень сдружился с томиком Аполлинера, особенно восхищался «Каллиграммами». В память далекого прошлого я посвятил каждую мелодию одному из тогдашних друзей и прелестной Жаклине Аполлинер, которую встречал в 1917 году на Монпарнасе с Гийомом и Пикассо»¹.

¹ См. J. Roy. Francis Poulenc, p. 59.

Композитор любил «Каллиграммы», в которых большое внимание уделил фортепианной партии; он замечал в своем дневнике: «Каллиграммы», видимо, стоят ближе всего к музыкальной интерпретации поэзии Аполлинера... «Отъезд» (Восемь польских песен) — одна из двух или трех моих песен, которые я люблю больше всех. Гораздо лучше «Рыданий» («Обыденности»), некоторые погрешности которых тяготят меня — неожиданные и чувствительные модуляции. «Отъезд» волнует печальной тишиной и любовью, нужно аккомпанировать с обильной педалью, мелкими мазками, как я люблю говорить, — «выстрелами»¹.

За лето 1948 года в Нуазей Пуленк сочинил «Четыре маленькие молитвы Франциску Ассизскому» для хора а cappella; об этом его попросил маленький племянник, глубоко религиозный францисканец. Ни один еще заказ музыкант не исполнял с большим рвением и энтузиазмом, чем этот. Камерный характер маленьких хоровых молитв определялся их назначением — они писались не для концертной эстрады, а для тихой монастырской обители. Появление такого рода сочинения еще раз подчеркивает сложность творческой природы композитора, недавно перед тем написавшего оперу-комедию «Груди Тирезия».

* * *

В ноябре 1948 года Франсис Пуленк и Пьер Берпак отправились в первое концертное турне по Соединенным Штатам. К тому времени музыка Пуленка в Америке была уже хорошо известна, а некоторые хоровые произведения и песенные циклы исполнялись там даже чаще, чем во Франции.

Концерты французской песни состоялись во многих городах США и продолжались два месяца. В крупнейшем концертном зале Нью-Йорка Карнеги-холл Пуленк играл «Сельский концерт». Бостонским

¹ См. J. Roy. Francis Poulenc, стр. 119.

оркестром, дирекция которого тогда же заказала музыканту новый фортепианный концерт, дирижировал Дмитрий Митропулос.

Волнующая встреча в Нью-Йорке всколыхнула юношеские воспоминания — композитор смог повидаться с Вандой Ландовской, с которой не встречался уже лет тридцать. «Она вошла в комнату, легкая и тоненькая. Ее первые слова были признанием, что музыка быстро сжигает и дни слишком коротки для артиста. — Не забывают, мне семьдесят лет, — повторяет она, — но я не помню этого, когда начинаю играть»¹.

Кроме Ванды Ландовской, Франсис Пуленк встретился в Америке еще с несколькими интересными людьми. Он был приглашен в дом к Самюэлю Барберу, где ему удалось послушать игру знаменитого пианиста Владимира Горовица — он сыграл сонату Клемента, некоторые пьесы из «Картинок с выставки» Мусоргского, финал Седьмой сонаты Прокофьева. «Когда Горовиц играет на фортепиано, я теряю голову. Он кончил, и я его обнял. Никто не нашел этот жест смешным»².

18 марта Пуленк провел «лучший вечер» в обществе Стравинского: «Моя радость встречи с ним каждый раз настолько велика, что весь следующий месяц я думаю только о ней. Какое физическое и моральное здоровье. Стравинский и сегодня остается для меня совершенным гением»³.

В память этой встречи Пуленк написал прелестный песенный цикл на слова Элюара «Лед и Пламень» и посвятил его Игорю Стравинскому (апрель—июль 1950 года). Третья мелодия сборника заимствует у Стравинского «темп и гармоническую структуру» финальной каденции «Серенады» для фортепиано.

Возвратившись в Париж в январе 1949 года, Пуленк и Бернак начали готовиться ко второму путеше-

¹ См. J. Roy. Francis Poulenc, p. 61.

² Там же.

³ Там же, стр. 62—63.

ствию в Америку, намеченному на следующий год. Тогда же композитор отправляет в Бостон законченный в короткий срок фортепианный концерт *cis-moll*. Первое исполнение концерта состоялось во время второго турне Пуленка по Соединенным Штатам в январе 1950 года. На этот раз композитор выступал в Бостоне с оркестром под управлением Шарля Мюнша. Премьера концерта прошла удачно, исполнителей неоднократно вызывали. Позже Шарль Мюнш объездил с новым фортепианным сочинением многие города США — Нью-Йорк, Вашингтон, Филадельфию; Дезире Дефо с успехом дирижировал этим концертом в Монреале.

Концерт *cis-moll* написан в традиционных формах: первая часть — сонатное *allegro* с эпизодом вместо разработки; вторая — сложная трехчастная форма; третья — рондо. Музыка концерта, как и большинство других произведений Пуленка, насыщена тематическим материалом — одна за другой мелькают английские и итальянские, еврейские, американские, бразильские и другие мелодии.

Эта радостная, увлекательная и полнокровная музыка в Европе, и в частности на родине композитора, к сожалению, не получила должной оценки. Первое исполнение концерта в Европе было приурочено к июльскому фестивалю в Эксе того же года и снова под управлением Мюнша. Французская пресса высказывала разочарование и недовольство новым сочинением автора. Критики считали что в концерте Пуленк повторяет самого себя, приводили в пример страницы из «Бал-маскарада» и «Грудей Тирезия».

* * *

Франсис Пуленк всегда тяжело переживал гибель своих друзей, которых с годами терял все больше и больше. 1949 год унес общительного и веселого Кристиана Берара, талантливого художника и декоратора. Его памяти композитор посвятил едва ли не лучшее свое произведение — «Stabat Mater» для сопрано соло, смешанного хора и оркестра.

«Вначале я помышлял о «Реквиеме», но мне показалось, что это будет слишком помпезно. Мне понравилась идея заступнической молитвы, волнующий текст «Stabat Mater» показался подходящим, чтобы вверить душу дорогого Берара Рокамадурской богоматери»¹.

Премьера «Stabat Mater» состоялась 13 июня 1951 года на страсбургском фестивале. Фриц Мюнш дирижировал хорами Сен-Гийом и оркестром муниципального совета Страсбурга, партию сопрано соло исполнила Женевьева Муазан.

Католический гимн «Stabat Mater», к которому обращались Палестрина, Перголези, Глюк, Гендель, Россини, Дворжак, Шимановский, восходит к XIII веку. Дословный перевод его первоначальных слов «Мать (господа) стояла у креста». Содержание гимна заключается в описании страданий богоматери при распятии Христа.

Поскольку мы не располагали записью или партитурой этого сочинения, нам придется ограничиться отсылками об этом произведении французских критиков Анри Элля и Жана Руа.

«Это сочинение — лучшее из всего написанного Пуленком до сих пор, — пишет Жан Руа в книге «Франсис Пуленк». — И ни «Диалоги», ни «Голос человеческий», ни «Ответы теней» не могут взять перевес. «Stabat Mater» для сопрано соло, смешанного хора и оркестра есть вершина духовного творчества Франсиса Пуленка, — продолжает он. — Секрет его совершенства заключается в непревзойденном равновесии голосов и оркестра, сольное сопрано включается лишь в те моменты, когда его не ожидают, но когда оно уже становится необходимым; сопрановое соло играет огромную выразительную роль... Каждая строфа «Stabat» исчерпывающе эмоциональна и вместе с тем предельно сжата»².

¹ См. J. Roy, Francis Poulenc, p. 64.

² Там же, стр. 143.

«Stabat Mater» — крупномасштабное произведение в двенадцати частях, предназначенное для пятиголосного хора, продолжает линию «Лица человеческого», как считает Анри Эллер¹. Каждая часть контрастирует с соседними, составляя в целом многообразное по краскам полотно. Открывается произведение спокойным «Stabat Mater dolorosa», ведущим постепенно нить повествования к апофеозу трагедии «Quis animam gementem», замыкая весь круг человеческих переживаний от скорби и печали до драмы и величавости. «Stabat Mater» далеко позади оставляет Мессу и «Мотеты», внутренним чутьем композитор ощутил необходимость включения реалистических картин в традиционную форму «Stabat». Как всегда, композитору особенно удаются сольные эпизоды — две арии сопрано представляют собой превосходные лирические ариозо.

Высокая хоровая и оркестровая техника, гуманистическая направленность произведения получили высокую оценку не только на родине Пуленка, но и за рубежом. Тепло встреченная в Европе, хоровая композиция «Stabat Mater» была единодушно признана американской критикой лучшим сочинением для хора 1951 года.

В 1952 году Пуленк написал «Четыре рождественских мотета», «Фортепианные вариации» и «Ave virginis» (мотеты для трех женских голосов, заказанные питсбургским женским хором). Новое турне по Соединенным Штатам и Канаде совместно с Бернаком было осуществлено тогда же. По заказу американских пианистов Артура Голда и Роберта Физдэла композитор написал сонату для двух фортепиано, которую Анри Эллер определил как «одно из самых цельных произведений Пуленка».

* * *

До середины сороковых годов Пуленк был известен театральному миру лишь как автор ряда удач-

¹ H. Heller. Francis Poulenc, p. 163.

ных балетов, первый из которых увидел свет, когда автору минуло всего двадцать четыре года. С каждым годом проблема вокального искусства волновала музыканта все больше и больше, и иногда целые годы — например, 1938—1939 — композитор посвящал работе над песенными и хоровыми произведениями.

Такое увлечение вокальным письмом, которому во многом содействовала дружба Пуленка с Бернаком и их совместные концерты, не могло не вылиться в сочинение вокального произведения, более крупного и значительного, чем песенные циклы. Небезызвестно, какое значение имела для многих композиторов работа над песнями и романсами — в них совершенствовались и оттачивали мелодическое мастерство Глинка и Даргомыжский, Римский-Корсаков и Мусоргский, Дебюсси и Равель. Пуленк пришел к опере в 1944 году, будучи уже зрелым сорокапятилетним мастером, имеющим за плечами почти пятьдесят вокальных опусов, среди которых были такие цельные и высокохудожественные произведения, как «Бал-маскарад», «И день, и ночь», «Засуха», «Лик человеческий» и ряд других.

Если к концу войны музыкант заинтересовался безудержно-веселой комедией Аполлинера, то в начале пятидесятых годов, когда особенно ощущалось углубление композитора в сферу философских размышлений и человеческих переживаний, он занялся поисками либретто иного плана.

К тому времени друзья Пуленка уже отдали дань оперному жанру: Онеггер в сотрудничестве с Кокто создал «Антигону»; Мийо был автором многих опер — «Христофор Колумб», «Максимилиан», «Симон Боливар», «Давид» и другие. Пуленк выжидал.

В 1953 году дирекция театра «Ла Скала» в Милане обратилась к Пуленку с просьбой написать балетную музыку на «полусветский, полуцерковный» сюжет о святой Маргарите де Кортон (этой фигурой заинтересовался французский романист Франсуа Мориак). Композитор не спешил с ответом и, когда в марте 1953 года путешествовал с концертами вместе с вио-

лончелистом Пьером Фурнье по Италии, разговорился на эту тему с директором издательства Рикорди М. Валькаранджи. Тот спросил, почему Пуленк не подумает об опере, и предложил конкретный сюжет: «Диалоги кармелиток»¹ Жоржа Бернаноса.

Пуленк был удивлен предложением издателя: он хорошо знаком с этой пьесой, но что скажут об опере без любовной интриги? Композитор оставил за собой право подумать несколько дней. Перечитав заново книгу Бернаноса, музыкант ясно представил себе всю трудность сочинения музыки на этот текст, но тем не менее произведение увлекло его и он телеграфировал М. Валькаранджи о своем согласии. На сочинение партитуры ушло без малого три года: август 1953 — июнь 1956 года.

Первый раз в миланском оперном театре «Ла Скала» в спектакле «Диалоги кармелиток» занавес поднялся 26 января 1957 года. Миланцы встретили спектакль шумными овациями. Пресса отмечает, что такого триумфа не бывало еще со времен Пуччини — общеизвестно враждебное отношение публики «Ла Скала» к новым произведениям. Обычно миланцы аплодируют своим кумирам — Тебальди, Марио дель Монако, Каллас, выступающим с традиционным коронным репертуаром. Музыкальные критики напоминают, что в театре «Ла Скала» было осмеяно и освищено немало произведений — Стравинского, Р. Штрауса, Берга, Даллапиккола, Менотти и Мийо. И тем не менее «Диалоги кармелиток» сразу снискали благосклонность завсегдатаев театра «Ла Скала».

Критик Бернар Гавоти, присутствовавший на премьере, писал в «Figaro» (29 января 1957 года): «Я приехал в Милан, прочел текст Бернаноса и плохо представлял себе, какова может быть музыка. Покинул «Ла Скала» убежденный и взволнованный.

¹ Кармелиты — католические монахи одного из нищенствующих орденов; орден основан в 1156 году; название получил от имени горы Кармел (Ливанский хребет), где был их первый монастырь. Распространены во всей католической Европе.

Пуленк не только почтительно отнесся к идеям и стилю Берпаноса, но и провел также линию не меньшей важности — линию человечности»¹.

Парижская премьера «Кармелиток» состоялась 27 июня того же года. «Все были поражены, насколько глубоко вжились артисты в исполненные ими роли», — писал Анри Эллер². В роли Бланш де Ля Форс выступила Дениз Дюваль, показавшая на этот раз всю драматическую силу своего таланта. Если в миланской постановке господствовал стиль «большой оперы», который не совсем соответствовал желаниям композитора, то парижская премьера отмечалась как более близкая авторскому замыслу — в ней гораздо сильнее подчеркивалась лирическая драма, адекватность французской речи и музыки, была отчетливо продемонстрирована музыкальная гармония языка. В Париже господствовал стиль *parlando*, тогда как в Милане — *bel canto*.

Вслед за парижской постановкой, в июне 1957 года в Кельне оперу исполняли немецкие артисты; 22 сентября она прозвучала на английском языке в Сан-Франциско; 16 января 1958 года перед произведением Франсиса Пуленка раскрылись двери королевской Оперы «Ковент-Гарден». Затем «Кармелитки» обошли сцены театров Вены, Лиссабона, Чикаго, Женева, Барселоны, Триеста, Неаполя...

Либретто «Кармелиток» имеет длинную историю. Речь идет о судьбе тринадцати монахинь-кармелиток, приговоренных к гильотинированию. Основой сюжета «Кармелиток» послужили подлинные записки, сделанные во время Французской революции монахиней-кармелиткой, женщиной, которая находилась в то время в Париже и вела заметки в надежде стяжать себе славу мученичества. Сама она гильотинирована не была, а ее сестры по монастырю казнили. На этом материале немецкая писательница Гертруда фон Ле Форт создала книгу «Последняя на эшафоте».

¹ См. J. Roy, Francis Poulenc, p. 69.

² H. Heller, Francis Poulenc, p. 167.

На фоне подлинных событий 1789 года в новелле действует выдуманная писательницей героиня Бланш де Ля Форс. В 1947 году французский доминиканский священник отец Брюкбергер и Филипп Агостини написали по мотивам этого рассказа сценарий для фильма и добавили от себя еще одного героя — брата Бланш, Шевалье де Ля Форс. Бернаноса пригласили написать диалоги для фильма. Они оказались трудны исполнителям и никогда не были использованы в фильме. После смерти Бернаноса в 1948 году друг писателя и его душеприказчик Альбер Бегин опубликовал диалоги, переделав их вместе с Марсель Тассенкур в пьесу для театра.

Жорж Бернанос — французский писатель и публицист католического направления первой половины XX века. Им написан ряд романов, главными темами которых являются осуждение зла в современном буржуазном обществе, кризиса «европейской души», безверия и опустошенности современного человека. Для творчества Бернаноса характерен мистицизм; фанатический экстаз в его произведениях контрастирует с реалистическими характерами и образами, в которых ощущается влияние Бальзака.

Любопытна характеристика, которую И. Г. Эренбург дает Бернаносу: «Я писал в 1944 году: «Французский писатель Жорж Бернанос, воинствующий католик, с негодованием отвергая попытки некоторых демократов заступиться за фашизм, пишет в «Ля марсейез»: «До войны значительная часть общественного мнения в Англии, в Америке, во Франции оправдывала, поддерживала, восхваляла фашизм. Я повторяю — не только допускала фашизм, но ему способствовала в надежде, скажу глупой, контролировать эту чуму, использовать ее против своих соперников и конкурентов... Мюнхен не был просто глупостью. Мюнхен был подлой развязкой спекулянтской затей...»¹.

¹ И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. Собрание сочинений в девяти томах, т. IX, стр. 294.

Пьеса «Диалоги кармелиток» с большим успехом шла на сценах нескольких европейских стран; впервые «Кармелитки» были поставлены в 1952 году в театре «Эберто». Имя Бернаноса стало популярным благодаря этой пьесе — ее принимали гораздо лучше, чем романы, философские рассуждения или дневники писателя. Несмотря на то, что сюжет «Диалогов» заимствован у Гертруды фон Ле Форт, основная тема произведения — психологические переживания — целиком разработана Бернаносом: «Никто не должен умирать в одиночку, каждый умирает для других и даже вместо других»¹. Такая концепция полностью противоположна идеям героев из произведений писателей-экзистенциалистов, которые, даже погибая в борьбе с фашистами, умирали «за себя» и «ради себя», умирали в одиночку.

Передавая Пуленку право на использование «Диалогов кармелиток» в качестве либретто, Альбер Бегин писал композитору, высоко оценивая его литературный вкус и полагаясь на интуитивное чувство меры музыканта: «Мне кажется, что Вы в силах отнестись к тексту «Диалогов» с надлежащей требовательностью, как к тексту для музыкального произведения, оставаясь, однако, абсолютно верным его духу и светлым линиям очень деликатной архитектоники. Нелегкая вещь — превратить в оперу эту цепь разговоров, вскормленную глубокими темами и чрезвычайно сдержанную. Полагаясь на Ваш вкус, я уверяю всего Бернаноса в Ваше распоряжение: если Вы даже и сделаете какие-либо купюры, я думаю, они не будут заметны»².

Литературный стиль Бернаноса в «Кармелитках» гораздо проще, чем во всех прочих произведениях писателя; тем не менее он составляет одну из основных трудностей для композитора; в нем много житейских подробностей, бытовизма. В пьесе отсутствует любов-

¹ H. H. Francis Poulenc. London, 1958, p. 80.

² Musique disques, № 58, janv., 1959, p. 61.

ная интрига¹ — автор сосредоточивает своё внимание на душевном состоянии своих героинь. Особенно привлекает музыканта Бланш де Ля Форс, существо слабое и хрупкое, наделенное таинственными предчувствиями и страхами.

Время действия оперы относится к эпохе французской буржуазной революции конца XVIII века. Главную роль композитор отдает молоденькой монахини Бланш, которая уходит в монастырь, отдавшись неожиданному порыву своей души. Там она надеется обрести покой — в миру ее постоянно тревожат неясные страхи и сомнения, черты характера, которые она унаследовала от матери.

Полной противоположностью Бланш является ее подруга по монастырю, веселая и жизнерадостная послушница Констан. Первым серьезным испытанием в жизни Бланш стала кончина настоятельницы, которая в предсмертном бреду предрекает своей обители скорую гибель и запустение. Брат Бланш пытается увести сестру от грозящей всем духовным лицам опасности, но молоденькая послушница отказывается следовать за ним.

Новая республиканская власть предписывает кармелиткам покинуть их обитель, в ответ на что монахини принимают обет мученичества. Когда кармелитки дают торжественную клятву, Бланш, воспользовавшись всеобщей суматохой, исчезает из монастыря и находит приют в опустевшем доме отца. Там ее и нашла одна из монахинь с приказом присоединиться ко всем остальным кармелиткам. Бланш, которую вновь терзают сомнения и предчувствия, не хочет идти.

Узнав о вынесении смертного приговора кармелиткам, Бланш устремляется на площадь, где должна произойти казнь. Когда осужденные монахини поднимаются на эшафот и среди них Бланш видит свою

¹ Вспомним, что даже Мусоргскому, одному из тех, кому посвящена опера, пришлось ввести во вторую редакцию оперы «Борис Годунов» любовную линию Самозванца и Марины.

подругу Констан, она мгновенно принимает решение умереть вместе с ней.

Революция меньше всего привлекает внимание Пуленка, она не более чем второй план в этом крупномасштабном произведении. По словам автора статьи в немецком журнале «Schweizerische Musikzeitung»¹, на первый план оперы вынесена судьба Бланш, а революционные сцены, такие эффектные в театральной постановке, Пуленк уводит на второй план, за кулисы. Речь о революции заходит лишь в конце второго действия, и лица, представляющие новое правительство, — только эпизодические фигуры.

История в этом произведении для композитора является лишь средой, тема «Диалогов кармелиток» иная: преодоление собственного чувства страха, перерождение, самопожертвование. Революция не занимает места в душах сестер-кармелиток, главный конфликт переходит в сферу конфликтов характеров: наивно-трогательная Констан; умная и проникательная первая мать-настоятельница; склонная к неожиданным переменам, изломанная и хрупкая Бланш; непреклонная и твердая вторая мать-настоятельница; композитор показывает, как все они по-разному противостоят вмешавшейся в их жизнь силе.

Персонажи, относящиеся к «враждебному» лагерю — офицеры, тюремщик, солдаты, народ, — не производят впечатления действенных образов, несмотря на то, что сила оказывается на их стороне. Так и кажется, что эти персонажи понадобились композитору лишь для того, чтобы показать твердость духа своих героинь, противопоставив их некоей жестокой внешней силе.

Пуленк — художник, которого мало интересовали вопросы политики. Однако он был настоящим патриотом и в трудные военные годы не побоялся поднять свой голос во имя Свободы. Принимаясь за сочинение «Кармелиток», Пуленк вряд ли думал о полити-

¹ «Schweizerische Musikzeitung», 1957, № 9, стр. 369.

ческом кредо своего будущего произведения. «Мое кредо — инстинкт. У меня нет устоявшихся канонов, чем я очень доволен. Я не владею (и слава богу) какой-нибудь определенной техникой письма», — преувеличенно резко оценивает себя композитор; в этих фразах, видимо, отражается известная ограниченность общественного сознания Пуленка¹. В первую очередь его заинтересовала необычная форма произведения и философская концепция Бернаноса, отвечающая его натуре.

Проблемы страха смерти и преодоления его волновали не только Бернаноса: это был характерный признак послевоенной Европы (20—30-е годы) XX века. Бернанос рассказывает о конце XVIII века, а те же самые проблемы звучали удивительно похоже и в устах поколения XX века. «От этого страха (смерти. — И. М.) вскакивали среди ночи в ужасе или неистовой ярости лучшие мои друзья... После тяжелой болезни один из них уверял нас, что познал все муки агонии до последнего вздоха включительно. Самым одержимым был Низан: иногда наяву он видел себя трупом, в глазах его кишели черви... Иногда, отрываясь от книг, эти смертники делились опытом бессонных ночей, предчувствием небытия... сейчас живешь — сейчас умрешь, кому жить — кому умереть, за час до смерти еще живешь», — писал Жан-Поль Сартр².

И если «Груды Тирезия» явились отражением «мальчишеской» стороны творческой натуры Пуленка, то «Диалоги кармелиток» с неменьшей силой показывают духовные тенденции композитора, не носящие, однако, всепоглощающего мистического характера, который ощущается в сочинениях Оливье Мессиана. В духовных поисках Пуленка скрещиваются самые разнообразные черты и жизни и искусства, что композитор объясняет также и своим происхождением.

¹ Francis Poulenc und seine Bernanos-Oper. «Österreichische Musikzeitschrift», 1959, № 1, S. 4—9.

² Жан-Поль Сартр. Слова. М., «Прогресс», 1966, стр. 138.

От матери-парижанки он унаследовал жизнерадость и веселость, от верующего католика отца — склонность к глубоким раздумьям и проявившуюся с годами религиозность.

* * *

Монументальная по масштабам (три акта, двенадцать картин, пять интерлюдий; продолжительность звучания 2 часа 30 минут) опера «Диалоги кармелиток» по существу является произведением камерного плана. За исключением двух сцен — четвертая картина второго действия (хор народа за кулисами) и четвертая картина третьего действия (хор народа на втором плане, поющий с закрытым ртом) — и коротких совместных молитв кармелиток, вокальная линия оперы одноголосна; одновременно с оркестром постоянно звучит только одна партия; в этом произведении нет привычных ансамблей: дуэтов или трио. Оправдывая название «Диалогов», композитор ведет повествование в форме разговоров, передавая слово то одному, то другому собеседнику.

Три акта «Диалогов» Пуленк подразделяет на большие картины-сцены по месту действия: библиотека маркиза, приемная монастыря, часовня и т. д., не разбивая композицию картин на мелкие номера. Помимо крупных картин, композитор написал пять интерлюдий, которые представляют собой короткие сцены перед занавесом. Музыка интерлюдий, написанная специально для парижской постановки, чтобы «закрыть дыры» в промежутках между сменой декораций, вводит в настроение следующей картины и в большинстве случаев рисует внешние события — момент появления Шевалье в монастыре, попытку Бланш присоединиться к осужденным кармелиткам; четвертая интерлюдия особенно интересна по форме: это своего рода мелодекламация на фоне барабанной дробы, разговор случайных прохожих с Бланш.

Картины в опере часто состоят из трех (реже двух) частей, в них присутствуют элементы строфичности, рондообразности, вариационности; почти всег-

да можно найти черты репризности. Реприза в опере определяется повторами как чисто сценических элементов (место действия, участие одних и тех же персонажей), так и музыкальных (повтор тональности, некоторых тем, метра, темпа, фактуры, оркестровых тембров и т. д.). Пользуется Пуленк и иными приемами репризности: роль реминисценций, арок между актами выполняют неоднократно повторяющиеся короткие тематические или гармонические фрагменты — лейттемы и лейтгармонии.

Оркестровую ткань произведения пронизывает ряд лейтмотивов, не проникающих, однако, в вокальные партии. Среди обилия таких тем можно выделить основные и побочные, эпизодические. К последним относится тема отца Бланш, который появляется только в первой картине оперы, но тема звучит еще несколько раз при упоминании его имени во второй картине третьего действия и во второй интерлюдии второго действия.



Некоторые темы, являясь местным лейтмотивом данной сцены, играют свою роль и в дальнейшем. Такова тема из второй картины второго действия (цифра 36¹): последовательность тоника — уменьшенное трезвучие. Это мелодическое построение, которое условно можно назвать «темой настоятельности», проникает затем в сцену Бланш и Шевалье:

¹ Указания на цифры сделаны по клавиру, изданному в Париже в 1957 году.



Гармоническая последовательность тоника—уменьшенное трезвучие имеет большое значение далее, в картине смерти настоятельницы (первое действие, четвертая картина, цифры 105—106 и 114); эта сцена в драматургическом отношении очень важна: умирая, настоятельница как бы уносит с собой в могилу болезненный страх Бланш («умирает вместо нее»).

В дальнейшем из темы настоятельницы вырастает один из самых значительных лейтмотивов оперы, проходящий через все произведение, — тема смерти, которая окончательно оформляется в упомянутой картине смерти настоятельницы. Здесь лейтмотив приобретает характер траурного шествия и в таком виде (гармоническая последовательность тоническое трезвучие—уменьшенный септаккорд и размеренно повторяющееся в басу минорное трезвучие без квинты) звучит в последующих проведениях. Особо важное значение лейтмотив смерти имеет в финальной сцене, которая почти целиком построена на нем.

Часто звучит в опере лейтмотив «крепости веры», появляющийся, когда следует поддержать в кармелитках твердость духа, уверенность в правильности их поступков. Но, связанный почти всегда с идеями, навязываемыми извне, он скорее символизирует преданность вере чисто внешне, как, впрочем, и его нарочито торжественный характер:



Видимо по этой причине, композитор не помещает его в сцену казни кармелиток (хотя, казалось бы, по смыслу именно он должен появиться в этой сцене). Неумолимое мерное шествие на эшафот, звучание темы смерти лишь раз прерывается, когда Констан видит в толпе спешащую к ней Бланш: звучит музыка, связанная с самыми светлыми моментами оперы.

В оркестровом вступлении к третьему акту продолжает развиваться нисходящий мотив, появившийся впервые в сцене в часовне (во втором действии, первой картине). Он призван сыграть большую роль в последнем акте, где звучит рядом с темой «крепости веры» (третья картина, цифра 56) или отдельно (вторая картина, цифра 35). Кроме этих моментов нисходящая тема дважды «пробивается» сквозь молитву кармелиток в сцене на площади.

Таким образом, применяя последовательное проведение лейгмотивов через все произведение, композитор осуществляет связь между отдельными картинами оперы, добивается единства и стройности большого музыкального полотна.

Помимо того, три акта оперы связаны сюжетным мотивом предчувствий и прорицаний: настоятельница предвидит разорение обители; Констан предсказывает, что она и Бланш умрут вместе, в один день; Бланш, пугающаяся даже тени слуги, рассказывает брату и отцу, что «каждую ночь я умираю, с тем чтобы наутро вновь родиться».

Как уже говорилось ранее, в опере нет развитых и широких мелодических номеров, язык «Диалогов» ближе всего стоит к таким произведениям, как «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, а «по ритмике и аккор-

дике — последней картине «Сократа» Сати»¹. Вокальные партии просты и почти целиком построены в характере особого рода декламации, напоминающей песенный разговор. Выпуклые речитативы чередуются с короткими ариозными построениями, но четкой грани между ними провести нельзя, происходит скрещивание декламационной и ариозной линии, вращение одной в другую. Наряду с песенно-декламационными мелодиями в «Диалогах» присутствуют и свободно построенные, с гибкой переменчивой ритмикой, речитативные моменты, в которых композитор идет за естественной интонацией обыденной разговорной речи — традиционной французской торопливой речи, в большинстве случаев не поддерживаемой аккомпанементом. Такая манера письма во многом продолжает традицию речевого интонирования Дебюсси, имя которого записано в посвящении «Диалогов кармелиток».



Даже в партиях Бланш и Констан — ведущих персонажей в опере — Пуленк не дает развернуться широкой кантилене². В сцене Бланш и Констан, где свет-

¹ Francis Poulenc und seine Bernanos-Opera. «Österreichische Musikzeitschrift», 1959, № 1, S. 4—9.

² В книге Г. Шнеерсона «Французская музыка XX века», видимо по недоразумению, указано, что в опере много развитых арий и ансамблей. Самые развернутые ариозо у второй настоятельницы.

лая мелодия Констан очень свежо звучит в опере, где сгущены минорные краски:



тема ее проходит главным образом в оркестре, затрагивая находящиеся в терцовом отношении друг к другу тональности — Des — F — A — Cis; Des — B. Партия Бланш, решенная в основном в мягких минорных тонах, не лишена, однако, и светлых моментов — такова сцена с отцом (цифры 27 и 31):

6)

pè- re ces- sons ce jeu, par pi- tié.

[31] Un poco più mosso *se*

fp

f

Oh! par pi- tié, lais- sez-moi croi- re

mf

Немногочисленные хоровые эпизоды оперы являются примером превосходных миниатюрных мелодизированных хоралов, из которых наиболее интересный — Ave Maria, изумляющий простотой и безыскусностью своей мелодии и в то же время обладающий глубокой проникновенностью. Эта зарисовка скорее напоминает тихую грустную песнь, нежели монашескую молитву:

La Prière (Настоятельница)
49 *sans crescendo, dolcissimo*

Sanctus Carmélites (Кармелитки) ta Ma-ri-a.

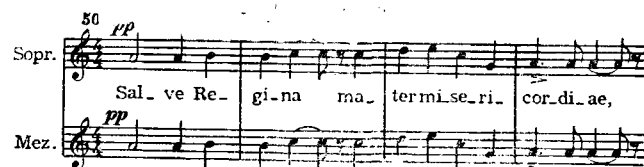
(Закр. пр.)

Ma-ter De-i, O-ra pro no-bis

O-ra pro no-bis

Полной противоположностью пластичной и гибкой мелодии Ave Maria служит финальная молитва кармелиток¹, восходящих на эшафот (Salve Regina). Если Ave Maria передает мягкость и нежность женской души, то Salve Regina, напротив, символизирует фанатическое упорство и решимость монахинь, с гордо поднятой головой выполняющих свой мученический обет. Унисонная мелодия молитвы многократно повторяется и постепенно достигает экстатического звучания, перекрывая шумный гул толпы и сосредоточивая внимание слушателей только на ней одной.

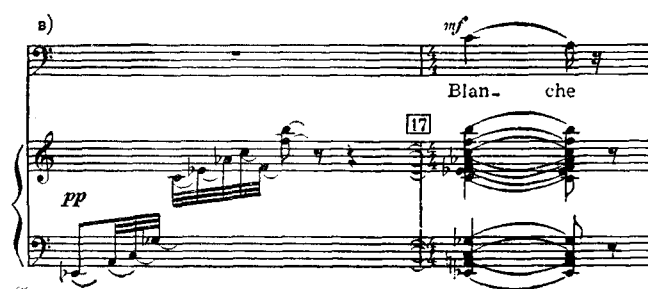
¹ При сочинении финальной сцены композитор обратился к книге священника Брюно «Правдивая история кармелиток из Компьеня».



В «Кармелитках» Пуленк выступает как очень расчетливый и экономный, но отнюдь не скупой мастер: несмотря на простоту и, казалось бы, некоторый примитивизм, ему удается избежать монотонности и однообразия. Музыка оперы не лишена элементов образительности: в ней есть и скачка лошадей, понесших повозку, и фейерверк; колокольный звон; легкие стремительные пассажи передают веселый и непосредственный характер Констан; за сценой слышны фанфары и барабанная дробь. Но не этим моментам принадлежит ведущая роль: на переднем плане — живой и лаконичный язык музыканта, призванный передавать настроения и переживания его героинь. Отображению эмоциональной сферы во многом способствует оркестр, которому композитор поручает проведение всех лейтмотивов и основных тем.

Отличительной чертой гармонического языка Пуленка является сочетание, сопоставление в одном произведении как простых, так и сложных созвучий. Наряду с простыми секвенциями, в которых модуляции осуществляются через аккорды III ступени (см. пример 51 а) или натуральную доминанту (см. пример 51 б), в «Диалогах кармелиток» встречаются иные аккорды, как, например, созвучие в момент появления Бланш (см. пример 51 в), в состав которого входят шесть тонов звукоряда, причем звук *a* с бемолем и с бекаром (подчеркивание внезапного появления Бланш — сложной и изломанной натуры):





Пользуется композитор и сопоставлением аккордов без модуляционной их связи — в картине смерти настоятельницы появляется такая последовательность трезвучий:



Интересен процесс возникновения созвучий, продиктованных голосоведением (первое действие, первая картина, пятый такт перед цифрой 10): от одного и того же аккорда голоса движутся хроматически по секвенциям; звучание обостряется оstinatным es в вокальной партии¹:

¹ Момент рассказа маркиза о беспорядках на улицах и испуге матери Бланш, повозка которой находилась рядом с взорвавшимся складом пиротехники.



Широко пользуется композитор различного рода оstinато и органными пунктами (первое действие, первая картина, цифры 6 и 9); велика роль синкопированного оstinато в сцене смерти настоятельницы, такой прием подчеркивает напряженность и драматичность ситуации. В той же картине многократно повторяется упоминавшаяся пара аккордов — тоническое и уменьшенное трезвучия (иногда как секвенция); громоздкие секстаккорды — целая глыба, — заполнившие все регистры, медленно спускаются вниз по полутонам на органном пункте *E*.

В целом опера Пуленка «Диалоги кармелиток» представляет собой сложное и многоплановое произведение, в котором находят отражение разнообразные стороны творческого облика композитора. Особенностью оперы является трагедийность; это суровая, а порой и мрачная музыка. Опера вся выполнена в темных тонах, исключение составляет лишь часть одной картины. Доминирующая роль принадлежит вокальному началу, но нет привычных уху арий, а только мягкое течение вокальной мысли.

Как и во многих других сочинениях Пуленка, в центре внимания здесь находится человек во всей сложности его натуры. Вдумчивый музыкант создал многоликую галерею образов и индивидуальных характеров, среди которых загадочное и таинственное существо Бланш де Ля Форс, простодушный и заботливый Шевалье, непринужденная и жизнерадостная

Констан, пронизательная мудрая мать-настоятельница и многие другие. Каждый из них по-своему реагирует на происходящие события и проявляет свой характер.

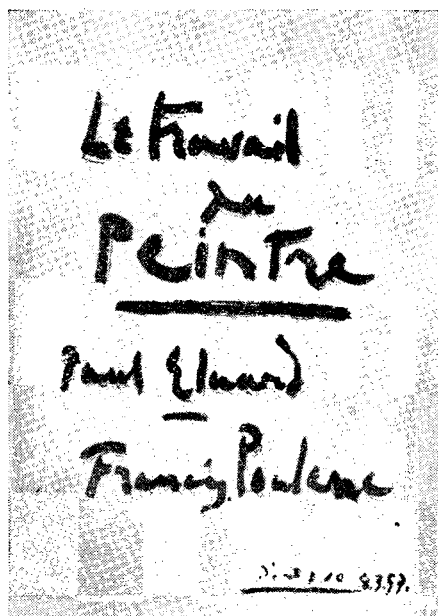
Наряду с обыденными сценами в доме маркиза, приемной кармелитского монастыря, сценами Бланш с Констан, автор включает в оперу такие драматические моменты, как смерть и пророческие галлюцинации настоятельницы, сцены у гроба в часовне и перед эшафотом, которые невольно заставляют вспомнить впечатляющие страницы опер Мусоргского: самосожжение из «Хованщины», галлюцинации царя Бориса.

Оперу Пуленка отличает глубоко национальный язык, простой и сдержанный даже в самых трагических моментах действия; тонкая и чуткая обрисовка женских образов; необычность формы — камерный характер музыки при крупных масштабах произведения. Это подлинные «диалоги», автор точно следовал замыслу Бернано.

Французский музыковед Рене Дюмениль отмечает большую заслугу Пуленка, «преодолевшего столько опасностей на пути к осуществлению своего весьма рискованного замысла»¹.

В 1956 году появился новый песенный цикл Пуленка «Работа художника» — семь вокальных пьес на стихи Поля Элюара. Пуленк сообщил Элюару о своем желании написать такой цикл за несколько месяцев до смерти поэта. Большой любитель и знаток живописи, Пуленк попросил Элюара, чтобы в ряду стихотворений было еще одно, посвященное Матиссу, — композитору был близок яркий жизнерадостный стиль художника, он восхищался его полотнами. Вокальная пьеса «Анри Матисс» — солнечная и радостная — должна была завершать цикл. Элюар, однако, не разделял страсти Пуленка к Матиссу и не выполнил

¹ Р. Дюмениль. Современные французские композиторы группы «Шести». Л., 1964, стр. 106.



Поль Элюар написал стихи, Франсис Пуленк — музыку, Пабло Пикассо оформил сборник (обложка цикла «Работа художника»)

просьбу друга. Теперь цикл кончается мрачной, в темноватых тонах миниатюрой «Жак Виллон».

Музыка посвящена художникам — современникам Пуленка; многих он знал лично — дружил, сотрудничал с ними, позировал им. Семь фамилий — семь пьес в цикле: «Пабло Пикассо», «Марк Шагал», «Жорж Брак», «Хуан Грис», «Пауль Клее», «Жоан Миро», «Жак Виллон». О некоторых миниатюрах Пуленк рассказывает в своем музыкальном дневнике.

Имя Пикассо открывает сборник. Пуленк пишет: «По месту и почет». Музыка двух первых тактов уже использовалась композитором, послужив основой

темы матери Марии в опере «Диалоги кармелиток». Музыкант считает, что и в опере и в цикле она передает надменный характер натур — матери Марии и Пабло Пикассо. В том же дневнике Пуленк пишет, что эта до-мажорная мелодия имеет отдаленное сходство с первой песней цикла «И день, и ночь» (песня «Счастливый день»), только с годами до-мажор утратил безмятежный и светлый характер. Композитор полагает, что музыка достаточно верно передает характер живописи Пикассо.

В духе скерцо написана пьеса «Шагал». В другой миниатюре мелодия утонченная и изломанная подчеркивает индивидуальное восприятие живописи Брака композитором. Пуленк считает, что именно в пьесе «Грис», серьезной и горестно-меланхолической, ему удалось сохранить ритмическую равноценность стиху, и указывает четыре строки, особенно удавшиеся ему по музыке.

Наброски мелодии «Хуан Грис» были сделаны Пуленком задолго до начала работы над сборником. Композитор, по его словам, любил честного и неудачливого художника, который только к старости был оценен по достоинству.

Пьесу «Клее» Пуленк определяет как музыку оживленную, суховатую, аккомпанемент которой нужно «отстукивать» на рояле. Больше других нравятся композитору пьесы «Виллон» и «Грис». Пуленк любит перечисления в стихах Элюара: «Заря, горизонт, вода, птица, человек, любовь» — это вносит некоторую разрядку в напряженную, «неистовую» поэзию. Композитор еще раз подчеркивает, что в цикле «Работа художника», как нигде более, осуществляется связь поэзии, голоса и фортепианного звучания; вопроса об аккомпанементе как таковом не должно возникать — все элементы слиты воедино, и только при самом бережном отношении к каждому из них возможно исполнение этих песен.

Тем же (1956) годом помечена музыка Пуленка на стихи Робера Десноса. Стихотворение было напи-

сано уже давно. Поэт, который принимал самое активное участие в Сопротивлении, был арестован фашистами, заключен в концлагерь и умер там, не дождавсь свободы. Деснос обращается к своей жене, посылая ей прощальное письмо — «Последнее стихотворение». Почти последним оно оказалось и для Пуленка, после него композитор написал всего две-три песни.

На протяжении двух лет, отделяющих «Диалоги кармелиток» от «Голоса человеческого», Пуленк писал не так интенсивно: появились лишь два-три инструментальных сочинения — флейтовая соната, Элегия для валторны, две Импровизации для фортепиано. Композитор целиком был занят постановками «Диалогов кармелиток» и работой над новой оперой «Голос человеческий».

Глава VII.

ОПЕРА „ГОЛОС ЧЕЛОВЕЧЕСКИЙ“. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ

Мало кто из композиторов XX века имел такую счастливую творческую биографию, как Франсис Пуленк. За некоторым исключением, каждое новое произведение Пуленка не залеживалось в его портфеле, с успехом исполнялось, ему не приходилось упрашивать также и издателей. Пуленк был поистине баловнем судьбы, не знающим горестных мытарств художников, вынужденных беспрестанно обивать пороги издательств и концертных объединений.

Через год после удачных премьер «Диалогов кармелиток» в ряде городов Европы и Америки Пуленк написал третью оперу, которая явилась достойным венцом оперной триады и одним из лучших сочинений композитора, его лебединой песней. За последние годы жизни музыкант не создал уже ничего, что можно было бы поставить рядом с лирической трагедией «Голос человеческий».

Интересен тот факт, что Пуленк снова обратился к творчеству своего давнишнего друга Жана Кокто, с которым начал сотрудничать сорок лет назад (на тексты Кокто были написаны первые песни, комедия «Непонятый жандарм», «Новобрачные с Эйфелевой башни»; из последних сочинений — монолог для сопрано и оркестра «Дама из Монте-Карло»). Поэт был

старше своего друга на десять лет (родился в 1889 году) и не надолго пережил его.

Жан Кокто — талантливый, необыкновенно разносторонний художник. Он писал прозу и стихи, статьи и книги по искусствоведению, декорации и карикатуры, пьесы и либретто к балетным спектаклям, был способным скульптором и театральным режиссером, сотрудничал в кино; с 1955 года являлся членом Французской академии. Еще в начале своей творческой деятельности он вступил на путь различных экспериментов и занял позицию ценителя изящных, а порой и эксцентричных форм. Кокто дружил со Стравинским и Дягилевым, Пикассо и Сати и многими молодыми композиторами и художниками, всегда приветствуя новаторство и смелый эксперимент.

Большинство течений, родившихся в искусстве Франции двадцатых годов, так или иначе связаны с именем Жана Кокто. Начав творческий путь как продолжатель искусства символистов и Малларме, он после первой мировой войны примкнул к группе кубистов, в которую входили Аполлинер, Сандрар, Арагон и художники Пикассо и Пикабия; затем его имя мелькает среди дадаистов, а после распада их группы он переходит к сюрреалистам.

Тогда же, в начале двадцатых годов, Кокто был тесно связан с русской балетной труппой Дягилева, для которой написал несколько либретто — «Синий бог», «Парад», «Голубой экспресс»; в них он осуществлял поиски балетного спектакля нового типа, пытаясь внести кубистские принципы в декорации и костюмы, а также сближая хореографию с жанрами эстрадного представления (хорошо известна скандальная премьера «Парада» Сати в постановке Кокто, Пикассо и Мясина). В балетах «Парад», «Голубой экспресс» и «Бык на крыше» использованы приемы мюзик-холла, акробатики и джазовые ритмы.

Сблизившись с молодыми композиторами, известными в дальнейшем под именем группы «Шести», Кокто сотрудничает с ними в театре, пытаясь внести и в музыку свои новые идеи. Первой совместной ра-

ботой была постановка сатирического балетного фарса «Новобрачные с Эйфелевой башни». В последующие годы художника привлекают античные сюжеты, которые также были использованы композиторами. Одна из первых таких работ — «Царь Эдип» по Софоклу с музыкой Стравинского.

...«Я видел его (Кокто. — И. М.) «Антигону», и мне очень понравилась его трактовка античного мифа, которому он придавал современную форму. Кокто — отличный режиссер. Он умеет переосмыслить ценности, видеть и чувствовать деталь, которая всегда играет у него огромную роль. Это относится как к его работе с актерами, так и к декорациям, костюмам и ко всему, вплоть до самых мелких аксессуаров. Еще в прошлом году я имел случай восхищаться этими качествами Кокто в постановке его пьесы «Адская машина»¹, — вспоминает Игорь Стравинский.

Онеггер воспользовался текстом Кокто для сочинения оперы «Антигона». Орик написал на его либретто балет «Федра». Помимо неоклассических устремлений, в творчестве поэта присутствует еще одна немаловажная линия — Кокто интересуется вопросы человеческих взаимоотношений, жизненная психологическая драма: он наглядно показал разрушение современной буржуазной семьи, кризис ее морали. К произведениям такого жанра относятся пьесы «Трудные родители» (1938)², «Священные чудовища» (1940); жизненные конфликты, одиночество покинутой женщины затронуты в пьесах «Голос человеческий» (1930) и «Равнодушный красавец» (1940)³.

¹ И. Стравинский. Хроника моей жизни. Л., 1963, стр. 187.

² В русском переводе она включена под этим названием в сборник «Пьесы современной Франции». М., 1960. Точнее — «Ужасные родители».

³ Пьеса-монолог «Равнодушный красавец» шла во время гастролей Ленинградского государственного академического театра комедии в Москве в 1968 г. в один вечер с пьесами Ф. Саган «Заноза» и А. Руссена «Разрыв». Спектакль назывался «Парижские силуэты».

После второй мировой войны Жан Кокто снова принимает деятельное участие в создании экспериментальных балетов, являясь одним из организаторов труппы «Балет Елисейских Полей». Из наиболее значительных работ этого периода следует упомянуть либретто балетов «Юноша и смерть» (на музыку Баха) и «Федра» Орика.

• • •

Решение написать оперу «Голос человеческий» связано, как это часто бывало у Пуленка, со случайной ассоциацией. Присутствуя как-то раз на спектакле миланского театра «Ла Скала», композитор на протяжении всего вечера с интересом наблюдал, как знаменитая артистка Мария Каллас постепенно «оттесняет» на второй план своих партнеров; к концу спектакля она уже выходила на аплодисменты зрителей одна — как главная и единственная героиня представления. Сидевший рядом с ним представитель итальянской издательской фирмы Рикорди в Париже Эрве Дюгарден тут же предложил Пуленку написать оперу на сюжет Жана Кокто «Голос человеческий» (в благодарность за этот совет композитор посвятил оперу Дези и Эрве Дюгарденам).

Пуленк не без юмора замечает об истории этого заказа: «Быть может, издатель подумал о том времени, когда Каллас рассорится со всеми исполнителями настолько, что никто не захочет выступать с ней. И тогда опера с одним действующим лицом как раз подойдет для великолепного, но чересчур капризного сопрано. Однако, сочиняя оперу, вовсе не о Каллас думал я — единственной исполнительницей моего произведения я представлял себе Дениз Дюваль... Если бы я не встретил ее и если бы она не вошла в мою жизнь, «Голос человеческий» никогда не был бы написан»¹.

До Пуленка некоторые композиторы, среди кото-

¹ «Musical America», 1959, № 3.

рых Ганс Вернер Хенце, пытались написать музыку к драме Кокто, но произведение Пуленка первое, достигшее сцены. Созданная в свое время для драматической актрисы Берт Бови, пьеса Кокто была превосходно ею сыграна в 1930 году на сцене Камерного театра; Анна Маньяни снималась в той же роли в кино. 8 февраля 1959 года опера «Голос человеческий» прозвучал со сцены «Опера-комик» в исполнении Дениз Дюваль; оркестром дирижировал Жорж Претр. После удачной премьеры в Париже «Голос человеческий» с таким же успехом был поставлен в Милане.

Вот свидетельство французского критика Бернара Гавоти, присутствовавшего на парижской премьере: «Сколько музыкантов, начиная с Дебюсси, говорили на том же хватающем за душу языке, столь же страстном и сдержанном, таком же обыденном? Речитатив в течение 45 минут на фоне красочной гармонии — и это все. Богатая музыка, правдивая обнаженностью своих чувств, бьющаяся на непрерывном ритме человеческого сердца. Жорж Претр дирижировал в высшей степени удачно... Одна в пустой комнате, как зверь в запертой клетке, в красном мантии, наброшенном на ночную рубашку, страдающая от кошмаров, с расширившимися глазами, приближаясь к неизбежному, патетичная и превосходно простая, Дениз Дюваль нашла роль всей своей жизни»¹.

Произведение сочинялось Пуленком без затруднений; он весь был во власти захватившего его сюжета. В письме, адресованном его другу и критику Стефану Оделю, композитор пишет: «Голос» закончен. Кокто в восхищении, дамы в слезах. Я хочу скорее оркестровать оперу, чтобы освободиться от кошмаров, так как это произведение я писал в состоянии совершенного транса. После «Кармелиток» с меня уже достаточно в таком ужасном роде»².

¹ См. J. Roy. Francis Poulenc, p. 72.

² Там же, стр. 71-72.

В основе пьесы Кокто лежит извечная тема: горе и страдания покинутой женщины. СобираТЕЛЬный и обобщенный образ героини подчеркивается отсутствием у нее конкретного имени — это просто одна из многих, Она, Женщина. В пьесе запечатлены долгие минуты ее разговора по телефону с бывшим любовником, который завтра должен обвенчаться с другой. Единственная ниточка, связывающая еще женщину с жизнью, — это телефон. Когда она силой воли заставляет себя прекратить разговор, телефон становится ненужной безделушкой; ничто уже не сможет помешать ей порвать с жизнью.

После поднятия занавеса взорам слушателей предстает уединенное жилище женщины — точнее, на сцене лишь часть комнаты, довольно темной, с голубоватым освещением. Слева незастланная постель, справа полуоткрытая дверь в ванную, очень светлую и сильно освещенную.

Перед будкой суфлера — низкий стул и маленький стол с яркой лампой и телефоном. На полу перед кроватью лежит женщина в длинной ночной рубашке, неподвижная, словно мертвая. Тишина. Вот женщина приподнимается, изменяет позу и снова остается неподвижной. Наконец, она решается, встает и берет с кровати манто. Направляясь к двери, останавливается лицом к телефону. Когда она уже приблизилась к самой двери, резко зазвонил телефон. Она бросается к нему, пальто мешает, она откидывает его ногой и хватает трубку.

С этой минуты Женщина разговаривает стоя, сидя, спиной, в фас и профиль, забирается с ногами в кресло, с опущенной головой, опираясь на кресло, шагая по комнате с волочащимся шнуром, пока, наконец, не падает как подкошенная на кровать. Тогда голова ее опускается, трубка падает вниз.

Приведем письмо Франсиса Пуленка, адресованное директору еженедельной газеты «Les Lettres Françaises», известному французскому писателю и поэту Луи Арагону перед премьерой «Голоса человеческого»:

«Мой дорогой Луи,

возвратившись из Барселоны, где я присутствовал на спектакле «Диалогов кармелиток», нашел Ваше письмо с просьбой сделать замечания к генеральной репетиции.

У меня буквально нет времени написать добротную статью, так как я должен провести 24 часа в Ницце, чтобы согласовать с Жаном Кокто последние детали постановки. Жан, который болел, слава богу, чувствует себя лучше, но должен отдохнуть от утомительной поездки в Париж.

В Ницце в начале января была проштудирована вся роль Дениз Дюваль.

На протяжении этой работы я с каждым разом люблю ее все более и более ее необычайным музыкальным пониманием.

В самом деле, ее игра есть игра актрисы, равно требовательной сколь к музыке, столь и к пению.

Другим превосходным актерским качеством Дениз Дюваль нужно считать непринужденность исполнения.

Редко можно увидеть такую певицу, которая играет как на Сцене Бульваров.

Непостижимо — как раз в этом году исполняется сорок лет нашей дружбы и сотрудничества с Кокто.

Я думаю, что мне позволительно, опираясь на мой личный опыт, высказать самые лучшие слова о превосходной архитектонике «Голоса» (литературного. — И. М.), который музыкально, напротив, должен быть импровизационным.

Короткие фразы Кокто настолько логичны, человечны, полны обыденностей, что я должен написать партитуру выразительную, упорядоченную и полную отрешенности...

Я полагаю, что мой предшествующий опыт воплощения метафизической и духовной тоски в «Диалогах кармелиток» не изменит теперь и поможет передать ужасную горечь величественно-гордого текста Жана Кокто.

Буду счастлив, если моя задача окажется выполненной.

Примите, Луи, мои уверения в старинной и верной дружбе.

Франсис Пуленк¹.

Пуленк напоминает, что в пьесе Кокто, которая по своему духу является очень «французской» и даже «парижской», женщина молода и элегантна. Актриса, исполняющая ее роль в опере, тоже должна быть красива и молода. Если она стара и некрасива, — не удивительно, что ее покинул любовник. Пуленк повторяет, что он, со своей стороны, никогда бы не допустил, чтобы эту роль исполняла старая актриса. В заметках, обращенных к исполнителю «Голоса человеческого», композитор подчеркивает, что все пассажи голоса без аккомпанеента петь в очень свободном темпе, в зависимости от действия на сцене. Необходимо предусмотреть внезапные переходы от томительной тоски к спокойствию и наоборот. Все произведение должно окутываться предельно эмоциональными звуками оркестра.

Еще партитурой «Диалогов» Пуленк доказал мастерство и талант оперного композитора, создав подлинную музыкальную драму на «неудобный» прозаический текст, изобилующий повседневными и, казалось бы, маловажными подробностями. Новая задача была еще более сложной: на сцене всего только одна актриса; в тексте много побочных обыденных фраз; обстановка ни разу не меняется, и музыке грозит скованность и однообразие: предстояло передать в звуках нервный телефонный сорокаминутный разговор. И снова композиторское чутье и опытность пришли на выручку Пуленку. Он сумел построить свое произведение таким образом, что слушатель ни на секунду не может ослабить внимания и как замороженный следит за разворачивающейся трагедией.

Очень важно было избежать монотонности в изо-

¹ «Les Lettres Françaises», 1959, № 759.

бражении состояния героини, которая уже в самом начале находится на грани отчаяния — из ее разговора становится ясно, что недавно она пыталась покончить жизнь самоубийством, но вовремя пришедший врач спас ее. Призвав на помощь самые простые и экономные средства музыкальной выразительности, композитор смог добиться поразительной силы звучания оркестра, доходчивости и драматизма вокальной партии.

Пуленк назвал «Голос человеческий» лирической трагедией. Добавим от себя: это маленькая трагедия больших человеческих чувств; произведение, в котором запечатлено глубокое человеческое горе. Судьба одинокой женщины сломана; нечто грубое и жестокое извне врывается в ее жизнь, превращая ее существование в пустое и никчемное.

* * *

По форме вся опера сводится к грандиозному, широко развернутому монологу. Так как он представлен в виде телефонного разговора, слушатель начинает воображать себе невидимого, незримо присутствующего собеседника женщины, который становится реальным действующим лицом, причем его присутствие все время подчеркивается музыкой. Таким образом, практически монолог превращается в диалог с отсутствующим на сцене собеседником. Течение разговора несколько раз внезапно прерывается, и этими минутными паузами — несколькими фразами, адресованными телефонистке или слуге Жозефу, — композитор пользуется как некоторой разрядкой, возможностью на минуту ослабить драматическое напряжение, приостановить развитие действия, с тем чтобы в следующем разделе довести напряжение до еще большей высоты, привести к новой кульминации.

Такие естественные остановки разделяют оперу на четыре неравных раздела: два первых примерно равной величины, два последних очень короткие: действие к концу активизируется, убыстряется. Во втором

и третьем разделах (цифры 50 и 85)¹ сосредоточены самые распевные ариозные моменты, в первом и последнем (цифра 98) основное место занимает напевно-декламационный речитатив.

Партитуру оркестра пронизывает ряд тем, которые часто повторяются и которым можно приписать определенный смысл. Часть из них характеризуют героиню оперы, остальные рисуют некую злую силу, вмешавшуюся в судьбу Женщины. На протяжении всей оперы эти темы не остаются неизменными, они звучат в разной инструментальной окраске, меняют очертания и характер звучания. Покажем видоизменения одной из тем Женщины. Мелодия ее в оркестре как бы расцветается, становится теплее:



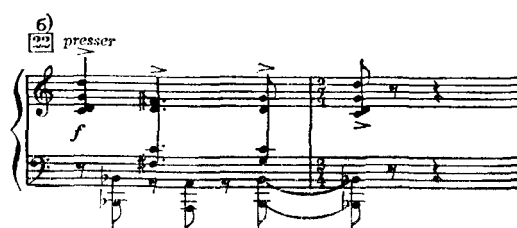
¹ Указания на цифры сделаны по клавиру оперы, изданному в Москве в 1967 году.



К этой же группе относятся еще две темы, которые можно было бы условно назвать лейтмотивами любви. Первая тема (цифра 20) аккордовая с восходящим задержанием, представляющая собой в первых тактах последовательность терцквартаккорда альтерированной субдоминанты и первого обращения малого нонаккорда доминанты:

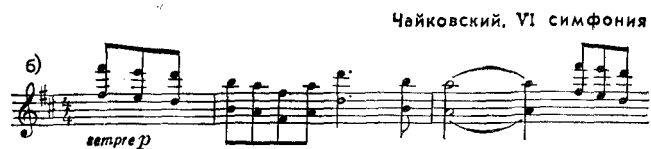


Звучность пряная и несколько утонченная. Нередко этот лейтмотив появляется в ином виде (цифра 22) — тема начинается последним аккордом мотивной ячейки, помещенным на сильную долю такта. Такое метрическое изменение вносит элемент активности (тем более что звучит она на fortissimo, с активным подчеркиванием каждого звука, тогда как при первом появлении звучность была мягкой и нежной):



Несколько позже (цифра 26) появляется тема любви — нисходящая мелодия, приобретающая особо

важное значение. Этот лейтмотив неоднократно звучит на протяжении оперы, как светлое видение, воспоминание о прошлых счастливых днях, возникает в трагическом финале произведения (цифра 104). Волнообразная форма мелодии (вершина, спад, подъем к вершине), ее интонационное строение напоминают побочную партию первой части Шестой симфонии Чайковского; очевидно также родство характера звучания тем:



Близость к Шестой симфонии Чайковского ощутима и в следующем примере, почти буквально повторяющем начальный такт ее финала:

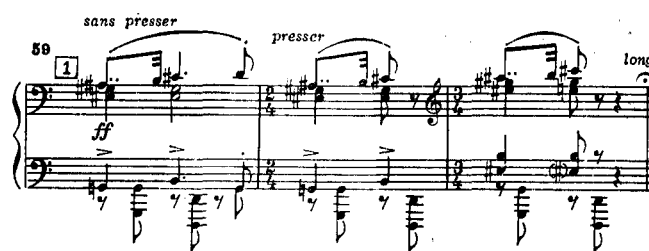


Из светлых тем оперы можно выделить еще одну — небольшое гармоническое построение хорального типа, звучащее очень мягко и спокойно, умиротворяюще:

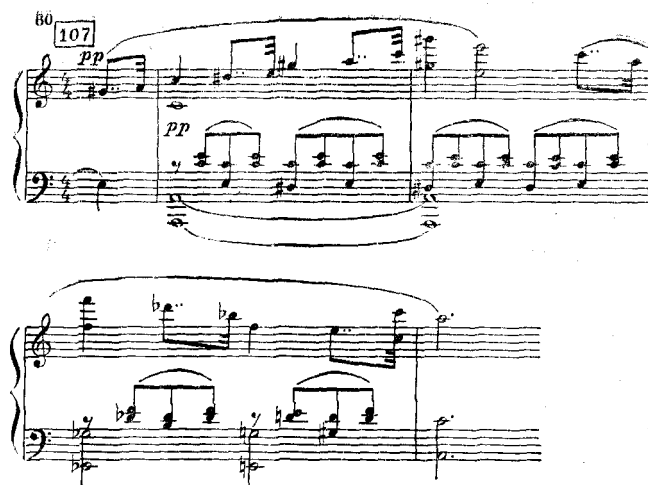


Приведенным выше лейтмотивам противостоит несколько других тем совершенно иного облика, характеризующих ту силу, которая раздавила и сломала жизнь Женщины. Две из них звучат в оркестровом вступлении, остальные короткие мотивы и гармонические интонации возникают по мере развития действия. Начальная тема вступления в опере больше не встречается, кое-где (цифра 29, пятый такт цифры 72, 81) мелькают лишь ее отдаленные ритмические и мелодические интонации.

Зато вторая тема вступления звучит часто, она призвана символизировать темное трагическое начало:

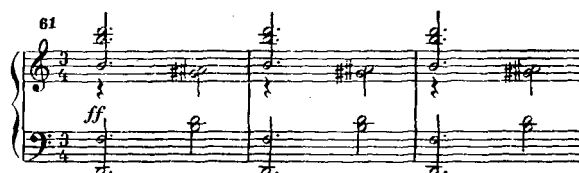


На интонациях этой темы (первые три звука) построено заключение оперы, написанное в духе траурного марша, в который врываются звуки темы любви:



Она появляется в моменты полного отчаяния и безысходности (цифры 8, 49, 56, 59, 85, 99), перед звонком телефона, как бы символизируя вступление в действие некой могущественной и бездушной силы.

К той же группе следует отнести темы или, точнее сказать, прерывистые гармонические «кляксы», появляющиеся всякий раз, когда телефонный разговор внезапно прерывается, вызывая чувство отчаяния Женщины (цифры 5, 45, 84, 97); а также — аккорды колокольного звучания (цифра 6, третий такт перед цифрой 19), относящиеся к кому-то неизвестному, вмешивающемуся в разговор:



Особо следует сказать об использовании одного важного жанрового момента — неоднократно воз-

никающем ритме и интонациях колыбельной (не менее значительно также появление отзвуков траурного шествия в заключении), символизирующих некое призрачное успокоение.

Впервые музыка близкая колыбельной появляется, когда Женщина рассказывает о необычайной легкости и прохладе, охватившей ее после приема огромной дозы снотворного (цифра 63). Вторично она возникает (цифра 92) после того, как Женщина говорит, что любимый может быть спокоен, она не купит револьвера. Третий раз и последний — в заключительном разделе оперы (цифры 100, 106). Хотя все три раза тема дословно не повторялась, тем не менее близость этих проведений несомненна — в основе их лежит вьющаяся, окутывающая мелодия, для которой характерно опевание звуков близлежащими полутонами, легкое покачивание и повторы мотивов, как неотвязная мысль о смерти, постоянно преследующая героиню и, казалось бы, несущая избавление от страданий:

62a) Très calme et morne
 100 (Elle enroule le fil autour de son cou)

pp

p



• • •

Вокальная партия оперы одновременно и проста, и сложна; композитор не требует от певицы выполнения трудных виртуозных пассажей и рулад; язык вокальной партии почти от начала до конца оперы выдержан в форме распевного речитатива, он ясен и логичен.

Трудность этой необычной роли, охватывающей широчайший диапазон человеческих переживаний, в огромной эмоциональной насыщенности монолога, предполагающего мгновенные смены чувств, быстрый переход от одного настроения к другому. Кроме того, нельзя забывать, что исполнительница одна ведет игру и не имеет возможности отдохнуть и набраться сил для своего нового выхода, как это бывает обычно в опере.

Текст драмы Кокто состоит из отдельных коротких фраз, зачастую не связанных между собой определенным смыслом — в разговоре Женщина словно перескакивает с одной мысли на другую, вспоминает мелкие, казалось бы, никого не интересующие подробности (какого цвета ее платье и шляпа, с кем она завтракала), и тут же вдруг слышится крик боли и страдания: настоящее не позволяет забыть себя; за обыденными и ничего не значащими фразами Женщина скрывает раздирающие ее чувства.

Твердо придерживаясь текста пьесы, Пуленк строит речь монолога, отталкиваясь от формы драматического спектакля, предложенного Кокто. Чтобы не затормозить развитие действия и не заострить внимание слушателя на мелких подробностях, композитор передает многие фразы монолога быстро льющимся свободным речитативом без аккомпанемента, полагаясь на актерское мастерство артистки. Поскольку разго-

вор ведется по телефону, необходимо было включить в оперу большое число ритмических остановок, пауз в звучании, которые, помимо чисто формального значения (выслушивание невидимого собеседника), играют также огромную смысловую роль. Они призваны передать взволнованность и трепетность монолога, подчеркивают еле сдерживаемые душевные порывы: иной раз красноречивое молчание гораздо сильнее самых чувствительных высказываний.

Можно было ожидать, что при таком построении речи — с частыми остановками — музыкальная ткань произведения окажется измельченной и разъединится на небольшие куски. Но в том-то и заключается мастерство композитора, сумевшего избежать этого и обратить слабость в силу, что паузы в «Голосе человеческого» еще более усиливают эмоционально-образное развитие действия.

Обратившись к форме мелодически речитативной декламации, Пуленк снова, как и в «Диалогах кармелиток», продолжил чисто национальную французскую традицию, восходящую к вокальной музыке Дебюсси и Равеля.

В переписке Рихарда Штрауса и Ромена Роллана есть строки, в которых Роллан излагает свою точку зрения на речевую декламацию и на ее претворение во французской музыке. «Вам, дорогой друг, не нравится музыкальная декламация Дебюсси? И мне она кажется немного вялой. Но она совершенна (несмотря на некоторые небрежности, Дебюсси — большой, но ленивый художник), это прекрасный образец аристократической, светской французской декламации. Понятно, в ней нет ничего пародного (к тому же «Пеллеас» Метерлинка требует некоторой монотонности), но декламация Дебюсси открыла путь подлинной французской музыкальной декламации. Если Вам не нравится речитатив с таким выпуклым рисунком, не забывайте, что вагнеровская декламация нам кажется варварской, — в том случае, конечно, когда она касается нашего языка. Ни один француз — будь то житель города или крестьянин — не будет прибегать

к таким скачкам в голосе, которые поминутно попадают в «Мейстерзингерах»¹.

В этих словах Роллана ясно проступают основные требования французских музыкантов к вокальной декламации: гибкость, выпуклость и четкость линий, вынесение вокальной партии на первый план, отсутствие утрированно-эмоциональных скачков в голосе.

В «Голосе человеческом» четко прослеживается каждый из этих принципов; вокальная партия оперы насыщена богатейшими оттенками и нюансами, она предельно выразительна и драматична. Избегая пышных и патетических фраз, композитор сумел простыми и лаконичными приемами добиться сильного драматического накала.

Отдельные короткие фразы речитатива поражают разнообразием ритмики, богатством метрических и смысловых акцентов. От учащенных, словно «задыхающихся» фраз героиня вдруг переходит к длительным паузам или тяжело падающим отдельным словам — «да», «нет»... Необыкновенно изобретателен композитор и в ритмической области. Дуоли, секстоли, триоли, квинтоли и септоли, беспокойно пульсирующие шестнадцатые и тридцатьвторые или, наоборот, монотонно поветворяющиеся восьмые, разного рода пунктированные ритмические рисунки, активные за тактовые начала мотивов — вот далеко не полный перечень ритмических формул монолога:



¹ Рихард Штраус и Ромен Роллан. Переписка. Выдержки из дневника. М., Музгиз, 1960, стр. 43.

Гибкость вокальной партии подчеркивается также многообразием и естественностью интонации. Избегая ходов на широкие интервалы, Пуленк часто пользуется секвенциями и повторами, строит мелодическую линию из небольших интервалов — терций, секунд, кварт, тритонов и применяет более широкие ходы для особо выделяемых кульминационных моментов. В таких местах голос движется по восходящей линии: по звукам уменьшенного септаккорда и трезвучия (седьмой такт цифры 85; третий такт перед цифрой 53), по квинтам и квартам (четвертый такт перед цифрой 62; четвертый такт перед цифрой 58; четвертый такт цифры 108), достигая высоких *g*, *as* второй октавы, с третьей октавы скачком.

Наряду с речитативными и полуречитативными моментами в опере есть несколько распевных ариозных разделов, сосредоточенных главным образом в середине произведения. К ним относятся: рассказ женщины о неудавшейся попытке принять смертельную дозу снотворного (цифра 61); упоминание о телефоне как последней нити, связывающей ее с любимым (цифра 73); рассуждение о человеческой натуре (цифра 87); разговор о самоубийцах, которые не пытаются покончить с собой дважды (цифра 91).

Эти ариозные разделы, с широкими и развитыми темами в оркестре (но не в голосе), выделяются устойчивым тональным построением, большей завершенностью формы, длительным присутствием одной тональности. Мелодическая линия голоса здесь более напевна, чем в речитативных моментах, но она как бы скована и не может развернуться в полную силу. Раздел, помеченный цифрой 61, самый завершенный из них, написан в строфической форме, четко разделяется на три построения. Первое целиком выдержано в тональности *c-moll* с остановкой на доминанте; второе проведение содержит несколько модуляционных переходов: *c-moll* — *b-moll* — *d-moll* и возвращение *c-moll*, также с остановкой на доминанте; третье проведение в *C-dur*, затрагивающее тональности *B-dur*, *d-moll* с последующим возвращением к *c-moll* и снова

с остановкой на неустойчивой гармонии, на этот раз на уменьшенном септаккорде.

Гармонии этого самого развернутого ариозного построения чрезвычайно просты, в музыке слышится мягкая лиричность:

64

tous, je dormi-rai sans rê-ve, sans réveil,

je se-rai mor-te.

ff molto

ff p

Гармонический язык «Голоса человеческого» очень сходен с гармоническим языком оперы Пуленка «Диалоги кармелиток». Родство сказывается в экономном использовании средств музыкальной выразительности, в близости некоторых гармонических интонаций и отдельных мелодий, обильном применении секвентных построений и повторов коротких гармонических последовательностей на всем протяжении произведения.

Довольно часто декламационный монолог поддерживается двумя-тремя аккордами, повторяющимися или секвенционно проведенными на разных высотных уровнях. Также часто встречается в опере сопоставление минорных трезвучий на расстоянии большой терции.

Здесь и излюбленное Пуленком чередование тонической и уменьшенной гармоний, символизирующее неотвратимость темной силы, что также особенно сближает «Голос человеческий» с партитурой «Диалогов». Так, тема под цифрой 91, проходящая в оркестре, почти буквально повторяет лейтмотив настоятельница из второй картины первого действия «Диалогов» (см. также пример 45):

65a) Très calme (tempo exact)

Sois tranquille. On ne se suicide pas deux fois.

Je ne saurais pas acheter un revolver...

Встречаются и сходные мелодические построения:

б) Диалоги кармелиток

в) Голос человеческий

Подчеркивают накаленность атмосферы и многократно повторяющиеся звенья неразрешенных диссонансов, таких, например, как следующие непосредственно друг за другом на расстоянии тритона уменьшенный септаккорд и малый минорный септаккорд (два такта перед цифрой 11); доминантовые квинтсекстаккорд и секундаккорд на расстоянии малой терции (третий такт цифры 42); малый мажорный квинтсекстаккорд и малый септаккорд с уменьшенной квинтой на расстоянии увеличенной секунды (цифра 55); пара созвучий секундового строения и другие.

Местами композитор дает «отдых» от диссонансов, некоторую разрядку, с тем чтобы взять разбег к новой кульминационной точке. К такому приему Пуленк прибегает в разделе под цифрой 57: он проводит восходящую секвенцию (минорное трезвучие — минорный секстаккорд на расстоянии большой терции), приводящую к лейтмотиву любви, который звучит в высоком регистре на *fortissimo*.

Если лирический мир героини передан через ясные, простые или иногда сочные и несколько пряные гармонии (обилие нонаккордов в ее темах), то противоборствующие тематические построения наполнены резко звучащими аккордами с побочными тонами (к примеру, аккордовые построения в цифрах 21, 11, один такт перед цифрой 1). К подобным же созвучиям относятся и многие другие аккорды, символизирующие обрушившееся на героиню несчастье. Большой частью они представляют собой внезапно вторгающиеся громоздкие по звучности пласты, которые гармонически можно определить как сложный звуко-ряд из пяти-шести звуков, словно расположенных по вертикали (в примере 66а — цифра 51 — показан ряд гармонических образований подобного рода, построенных на целотонном звуко-ряде *c, d, e, fis, gis* и т. д.). Сходные созвучия можно найти и в разделах под цифрами — 16 (один такт до нее — см. пример 66б), где, кроме того, применен фонический эффект наложения одного созвучия на другое (*ff—pp*), и 45 (пример 66в):



Отдавая преимущество партии голоса, Пуленк отнюдь не отводит оркестру второстепенную роль. Звучание оркестра придает опере неповторимую окраску; прозрачная и легкая оркестровка превосходно передает взволнованные и лирические состояния героини и даже в самые напряженные моменты действия не перекрывает вокальную линию голоса. В оркестровую ткань органично вплетаются и все лейтмотивы оперы, которые крайне редко и лишь частично прорываются в вокальной партии (цифры 18, 31); изобразительную роль играет ксилофон, имитирующий телефонный

звонок; в оркестре также появляются несколько тактов джазовой танцевальной музыки, которую Женщина слышит по телефону (она доносится из ресторана).

Оркестр является комментатором и дополнительным действующим лицом, которое «договаривает» за Женщину и ее собеседника, раскрывает душевное состояние героини.

Несмотря на кажущуюся банальность сюжета и близость образа оперы некоторым персонажам веристских произведений, «Голос человеческий» является поистине современным и оригинальным сочинением с ярко очерченным и выпуклым характером его единственной героини. Человечность идей, заложенных в произведении, доступный и выразительный язык сочинения, а также использование жанрово-бытовых форм музыки (таких, как колыбельная, траурный марш или джаз) делают оперу «Голос человеческий» реалистическим произведением, любимым и популярным во многих странах мира.

Жанр оперы-монодрамы не получил широкого развития в современной музыке¹. К примерам подобного жанра можно было бы отнести монооперу «Ожидание» Шенберга для женского голоса с оркестром. Но «Голос человеческий» и «Ожидание» стоят на совершенно разных полюсах: опера Шенберга решена в духе экспрессионизма и оставляет впечатление истерически нервной драмы, в которой господствует атональная гармония и партия голоса носит сугубо инструментальный характер. Сказывается, что композиторы стоят на совершенно разных эстетических позициях: известно, что Пуленк неоднократно заявлял о своем нетерпимом отношении к каким-либо жестким системам или теориям, стремящимся занять основополагающее место в современной музыке. Построенная на естественной мелодической декламации, опера

¹ В 1965 году студентом Московской консерватории, композитором Ю. Буцко была написана опера для одного мужского голоса и оркестра на сюжет повести Гоголя «Записки сумасшедшего».

«Голос человеческий» представляет собой произведение, законченное по выразительности и по форме, в нем Пуленк остается большим художником, поднявшим голос в защиту Человека.

* * *

За последние четыре года жизни Франсисом Пуленком было создано еще несколько произведений для голоса или хора. Крупным сочинением 1959 года явилась «Gloria» для сопрано соло, хора и оркестра (исполнена в Бостоне 20 января 1961 года под управлением Шарля Мюнша).

Франсис Пуленк так комментировал свое произведение: «Мой «Stabat Mater» — сочинение для хора, а «Gloria» — большой симфонический хорал. Вторая часть вызвала возмущение, но, спрашивается, почему? Видимо, потому, что, когда я писал эту часть, думал о фресках Гоццолы, на которых изображены ангелы, показывающие языки; и представлял себе важных бенедиктинцев в день футбольных игр...»¹.

Как и в большинстве произведений Пуленка для хора и оркестра, в «Gloria» сразу же бросается в глаза стройность хоровых партий, контрастное расположение номеров и включение в партитуру превосходно выполненных моментов а cappella. Самыми впечатляющими частями «Глории» являются третья и пятая с сопрановым соло. Они отличаются красотой музыки, развернутой широкой мелодией голоса, протяженной лирической темой деревянных духовых.

За лето 1960 года композитор написал последний цикл песен «Жребий» на слова Мориса Карема; в 1961 году начал композицию «Ответы теней» для сопрано (детский голос), смешанного хора и оркестра, на текст из литургии Святой недели².

В монологе для сопрано и оркестра «Дама из Монте-Карло» композитор снова обратился к творче-

¹ См. J. Roy. Francis Poulenc, p. 144.

² Литургия — обедня, богослужение православной церкви; разные священнодействия напоминают события из жизни Христа.

ству Жана Кокто, использовав его «песню в прозе»¹ (музыка написана им в 1961 году для Дениз Дюваль). В центре этого сочинения Пуленка — образ обессиленной старой кокетки в лохмотьях, каких много можно встретить в Монте-Карло вокруг казино. Эти одряхлевшие существа с непреодолимой страстью к игре годами влачат жалкое существование и кончают жизнь, бросившись в море. «Зловещая и фантастическая поэзия Жана Кокто получила безошибочное выражение в речитативно-аризном стиле, который как нельзя лучше подходит для обрисовки усталости, горечи и нищеты», — пишет К. Ростан².

В том же году Франсис Пуленк публикует книгу о своем любимом композиторе Эммануэле Шабрие; в 1962 году композитор написал всего лишь два произведения: одно из них — Соната для гобоя и фортепиано, посвященная памяти Сергея Прокофьева; второе — Соната для кларнета и фортепиано — памяти Артура Онеггера. 1962 год подходил к концу. Пуленк задумал писать новую оперу — на сюжет «Адской машины» Жана Кокто. Субботним вечером 26 января 1963 года Франсис Пуленк провел свой последний концерт в Голландии с Дениз Дюваль. В понедельник композитор вернулся в Париж. Во вторник он звонил Дюваль, что придет к ней завтракать в среду, но назавтра утром, 30 января, сообщил, что охрип и не сможет прийти. Несколькими часами позже, когда композитор находился в своей квартире на улице Медичи, внезапный сердечный приступ прервал его жизнь... Морозным утром 2 февраля друзья и близкие пришли почтить память музыканта в церковь Сен-Сюльпис...

¹ Так назвал некоторые свои пьесы Жан Кокто в предисловии к сборнику «Второстепенные произведения»: «Я уже говорил о маленьких трагических актрисах (карманных трагических актрисах), например, об Эдит Пиаф и Марианн Освальд. Без них одноактная пьеса «Равнодушный красавец» или песни в прозе, вроде «Няньки Анны» или «Дамы из Монте-Карло», ничего не стоят» (цит. по книге: Эдит Пиаф. На балу удачи. М., Искусство, 1965, стр. 93).

² См. J. R о y. Francis Poulenc, p. 140.

Заключение

Творческая деятельность Франсиса Пуленка продолжалась без малого полвека. Музыкальное наследие композитора за этот период насчитывает в общей сложности около ста пятидесяти произведений: три оперы, три балета, кантаты, вокальные циклы, большое число фортепианных и камерно-вокальных сочинений. Франсис Пуленкнискал себе широкое признание как на родине, так и за рубежом.

Сложившийся как художник в трудное время после первой мировой войны, музыкант до конца дней остался верен гуманистическим идеям, которым он начал следовать с юности. Воспитанный на лучших традициях классической музыки, преклонявшийся перед Дебюсси и Равелем, Мусоргским и Стравинским, Пуленк явился их достойным наследником и продолжателем.

Творчество композитора многогранно, причем подчас кажется противоречивым. Сопоставляя такие сочинения, как Органный концерт и Негритянскую рhapsодию, кантаты «Засуха» и «Бал-маскарад», оперы «Груды Тирезия» и «Голос человеческий», трудно поверить, что они написаны одним автором. Однако подобное впечатление складывается лишь при беглом

ознакомлении с творчеством композитора. Вспомним, что Стравинского, например, называют «художником тысячи стилей». Такой эпитет вряд ли применим к Пуленку, но тем не менее следует отметить многосторонность его устремлений и интересов: от наивно-простоватых мелодий «Непрерывных движений», мюзикхолльной эстетики «Новобрачных с Эйфелевой башни», мальчишеского удалства и стремления доставить своей музыкой лишь удовольствие («Лани»), от экзотики «Негритянской рапсодии» и пасторальных настроений «Сельского концерта» композитор приходит к полным глубоким человеческих переживаний, с идеей жертвенности на первом плане «Диалогам кармелиток», к драматической картине «Засуха», лирической трагедии «Голос человеческий», пишет патриотический гимн Свободе, превосходные лирические вокальные циклы.

Не примыкая ни к академическому, ни к ультра-модернистскому крылу французской музыки, Франсис Пуленк придерживается своего, «умеренного» направления. Унаследовав традиции старых французских клавесинистов и отдавая дань уважения таким крупнейшим музыкантам, как Мусоргский, Дебюсси и Равель, композитор не остался глух и к своим современникам — Сати, Стравинскому, Прокофьеву. С Прокофьевым Пуленк познакомился в 1921 году, в период постановки Дягилевым балета «Шут». Влияние Прокофьева на Пуленка, с которым он часто вместе играл и репетировал, было весьма значительным. Пуленк, восхищавшийся Прокофьевым-пианистом, столь же высоко ценил его композиторское мастерство. Внимание Пуленка привлекали и не слишком серьезный Мессаже, и жизнерадостный Шабрие; «он мой истинный дедушка», — говорил Пуленк о последнем. От своих духовных учителей перенял Пуленк стремление к ясной и логической мысли, четкой передаче в музыке слова, интерес к живому увлекательному балетному представлению. Он развивал форму речитативно-декламационного оперного спектакля, будоражил слушателя неиссякаемой шуткой и иронией, доходя-

щими порой до гротеска, проявлял интерес к старинным национальным танцевальным и песенным жанрам.

Французской музыке конца XIX — начала XX века были мало свойственны черты напряженного драматизма, которые начали шире проявляться в произведениях французских композиторов лишь со второй половины тридцатых годов. Углубление психологической и драматической сторон творчества в этот период наблюдается и у Пуленка; особенное же развитие эти черты творчества композитора получают к концу жизни, когда они тесно сплетаются с религиозно-философской концепцией автора «Диалогов кармелиток».

Духовные произведения Пуленка тесно связаны с общественно-политической жизнью страны; и в этих исканиях музыкант не был одинок — многие крупные художники разных стран обращались тогда к философско-духовным мотивам, пытаясь таким путем уйти от суровой действительности, взывая к общечеловеческим гуманистическим чувствам. Важно отметить, что, создавая произведения духовного плана, композитор не замыкался в узком мире церковных образов; религиозные сочинения Пуленка отличаются широтой, обобщенностью художественного образа. Подобные произведения композитора проникнуты глубиной мысли, правдиво переданными земными чувствами и переживаниями; в них нет следов религиозного экстаза и молитвенного упоения; они просты и человечны.

Франсис Пуленк превосходно владеет оркестровым письмом, однако крупные симфонические полотна никогда не привлекали его. Обладая природным мелодическим даром, он тяготел к вокально-хоровому письму, и именно в жанрах кантаты, оперы и вокального цикла им были созданы подлинные шедевры, которые стали известны всему миру. «Stabat Mater», «Лик человеческий», «Диалоги кармелиток», «Голос человеческий», вокальные циклы на стихи Элюара, кантата «Засуха» — лучшие произведения Пуленка. Использование интонаций французских городских и крестьянских песен, которые, впрочем, Пуленк никог-

да не цитировал, а, переплавляя, подавал в собственной манере, способствовало созданию индивидуально-неповторимых вокальных миниатюр. Французские музыковеды, отмечая самобытность романсов и опер Пуленка, в то же время подчеркивают сильное влияние Шуберта на вокальный стиль композитора¹.

Своеобразное построение мелодической линии, в которой сочетаются ариозно-песенное и декламационное начала, сближает Пуленка с французской национальной школой. «Лучшие традиции французского искусства нашли продолжение в ораториях Онеггера («Царь Давид» и «Юдифь»), в операх Мийо («Христофор Колумб» и «Симон Боливар»), в многочисленных произведениях этих крупных музыкантов и, в особенности, в романсах Франсиса Пуленка, столь близких народной песенности», — пишет Луи Дюрей².

Жизненность и стремление к ясности сказываются у Пуленка и в своеобразном подходе к интерпретации поэтического текста. Избирая сложные, порой трудные для восприятия стихи сюрреалистического плана Жакоба и Элюара, своей музыкой композитор приближал их к реальности, «спускал» на землю.

Большой мастер хорового письма (весьма редкое дарование среди современных музыкантов), Пуленк создал ряд превосходных хоровых сочинений а cappella и с оркестровым сопровождением.

В произведениях для хора композитор часто применяет полифонический стиль письма, тогда как в других случаях он почти не пользуется им. Следует отметить, что именно хоровое звучание а cappella привлекло музыканта при создании патриотической кантаты «Лик человеческий», завершающейся ликующим гимном (двойной смешанный хор а cappella).

Веським словом в развитии современного оперного

¹ См. Р. Гофман. Франсис Пуленк. «Советская музыка», 1963, № 4, стр. 133.

² Л. Дюрей. Музыка и музыканты Франции. «Советская музыка», 1955, № 8, стр. 128—129.

жанра оказалась триада Пуленка, в которой каждая опера представляет собой образец иного жанра: комедия-фарс «Грудь Тирезия», большое драматическое полотно «Диалоги кармелиток» и моноопера, лирическая трагедия «Голос человеческий». Различие жанров произведений определяет стиль опер. За строками «Тирезия» стоит рассыпающий веселье и смех Пуленк-«сорванец»; бережливый мастер, тонкий знаток женской души скрывается за кулисами спектакля «Кармелиток»; в «Голосе человеческом» Пуленк предстает перед нами как человек, отдавший страдающей женщине частицу собственного сердца. Оперная триада Пуленка лишний раз показала, как велики возможности оперного спектакля. Рамки этого жанра могут раздвигаться неограниченно широко в зависимости от таланта и изобретательности композитора.

«Моя музыка — это мой портрет», — говорил Франсис Пуленк. Действительно, каждое из произведений композитора являет как бы часть его характера и облика. «Музыка Пуленка отражает его взгляды, ум, манеру читать стихи, вспоминать, его меланхолическое настроение либо радость жизни... Тому, кто не знает литературных или музыкальных вкусов Пуленка, достаточно послушать его музыку: она ненавидит Мореаса, передает страстную любовь к Аполлинеру и превыше всего ставит поэзию Элюара. В музыке Пуленка сквозит любовь к живописи Ренуара и Дюфи, Брака, Клее и Шагала; что касается музыкальных вкусов, то они таковы: Витторио и Монтеверди, Моцарт и Шуберт, Шуман и Шопен, Мусоргский и Скарлатти, Сати и Стравинский... Но музыка Пуленка не довольствуется только похожестью, она сама — поэзия»¹.

Во введении мы процитировали несколько строк из письма Артура Онеггера. В заключении приведем это письмо полностью, так как оно очень верно характеризует Пуленка — композитора и человека.

¹ J. Roy. Francis Poulenc, p. 14.

«Schönenberg, Pratteln (Basel),

10 мая 1954

Франсису Пуленку
от Артура Онеггера

Мой дорогой Франсис,

я получил твои «Беседы»¹. Прочитал их разом. Спасибо. Должен сказать, что это чтение необыкновенно сблизило нас с тобой. Оно еще больше увеличило и без того громадную нежность, которую я испытываю к верному другу.

Я восхищаюсь музыкантом и человеком, создающим естественную музыку, которая отличает тебя от других. В водовороте модных систем, догм, которые пытаются навязывать сильные мира сего, ты остаешься самим собой — редкое мужество, достойное уважения.

Мы, я думаю, обладаем разным темпераментом, но что сближает нас, так это любовь к музыке, — большая, чем к славе. С точки зрения оппозиции, мы, видимо, выражаемся одинаково. Ты декларируешь свою любовь к Сати и неприятие Форе; вначале я расценивал Форе как элегантного салонного музыканта, теперь же он один из моих апостолов, а в Сати я признаю только его могучий интеллект, но считаю, что писать музыку он не может. Мы оба любим мощь Штрауса, оба предпочтем «Луизу» Шарпантье блестящей, но неудачной «Ариане и Синей Бороде» Дюка. Ты не подпишешься только под именем Берлиоза, в музыке которого все восхищаются тем, что ненавидят у Бетховена, Вагнера и Шумана.

Тебе понятна наивность в попирании идей Вагнера в 1954 году; это все равно, что просить Мунципальный совет снести Эйфелеву башню — один из самых процветающих аттракционов; но ты, видимо, никогда не пойдешь слушать «Мейстерзингеров», тог-

¹ Речь идет о «Беседах с Клодом Ростаном», RTF (Радиотелевидение Франции). Juillard, 1954.

да как для меня это одно из самых любимых произведений. Ты не любишь Ван Гога, ради одной картины его я отдам всего Тулуз-Лотрека, которым ты восхищаешься. То же самое ты, наверное, сделаешь ради Эль-Греко.

Все эти различия не могут нас ни разделить, ни больше сблизить. Различие вкусов — разве это не есть самое прекрасное в жизни и в искусстве? Думаю, что не ошибусь, если скажу, взглянув со стороны на нас обоих: мы с тобой порядочные люди.

Обнимаю тебя с братской любовью,

А. Онеггер»¹.

Внимание советской музыкальной общественности было привлечено к творчеству Пуленка еще давно. Так, в 1926 году ленинградское издательство «Трифон» выпустило сборник «Шесть» о группе молодых французских композиторов. В одной из статей этого сборника выдающийся советский музыковед Игорь Глебов (акад. Б. В. Асафьев) дал оценку творчеству Пуленка (речь шла сразу о двух композиторах — Пуленке и Орике): «Орик и Пуленк в их лучших сочинениях (ряд балетов и инструментальных пьес) представляются типичными французскими композиторами. Ясность, здравость и живость мышления, задорный ритм, искренняя веселость и радость жизни, меткая наблюдательность, эластичность и мерность движений, чистота рисунка, сжатость и конкретность изложения — все это приятнейшие качества чисто французского творчества». Резюмируя, И. Глебов пишет: «Как в дальнейшем пойдет их развитие и создадут ли они монументально-ценные произведения, покажет время»².

С тех пор минуло сорок лет. И ныне можно констатировать, что композитор Франсис Пуленк занял в истории французской музыки одно из самых значи-

¹ F. Rouleux. Correspondance, p. 221.

² И. Глебов. (Б. Асафьев). Французская музыка и ее современные представители. Сб. «Шесть», Новая французская музыка. Л., 1926, стр. 25.

тельных мест. Усиливающееся внимание к произведениям этого композитора со стороны исполнителей, большой интерес широкой публики к его музыке — темпераментной, глубоко прочувствованной, эмоциональной, исключительно мелодичной, отражающей черты французской национальной культуры, — делают настоятельно необходимым дальнейшее углубленное изучение его творческого наследия. Первые обобщающие попытки в этом направлении были предприняты Анри Эллем и Жаном Руа, книги которых не раз цитировались в тексте. Но эти книги посвящены преимущественно характеристике личности композитора, в то время как анализу его музыки уделено непропорционально мало места. И в этом направлении предстоит сделать еще очень много.

Приложения

Список произведений Ф. Пуленка

- 1916 *Прелюдии* для фортепиано (не изданы)
- 1917 *Негритянская рапсодия*. Для баритона в сопровождении фортепиано, квартета струнных, флейты и кларнета: Прелюдия, Рондо, Гополулу, Пастораль, Финал
- 1918 *Три пасторали*. Для фортепиано (не издано, за исключением первой, вошедшей в состав Трех пьес (см.), опубликованных в 1928 году).
Непрерывные движения. Для фортепиано
Соната для двух кларнетов
Соната для фортепиано в четыре руки: Прелюдия, Пастораль, Финал
Тореадор. Песня на сл. Жана Кокто. Для голоса и фортепиано
- 1919 *Бестиарий, или Кортёж Орфея*. Шесть песен на стихи Гийома Аполлинера. Две версии: а) для баритона (или меццо), квартета струнных, флейты, кларнета; фагота; б) для голоса и фортепиано: Верблюд, Тибетская коза, Кузнечик, Дельфин, Рак, Карп
Кокарды. Три песни на стихи Жана Кокто. Две версии: а) для тенора, скрипки, корнет-а-пистона, тромбона, большого барабана и треугольника; б) для голоса и фортепиано: Мед из Нарбонны, Гувернантка, Кантонист¹
Вальс. Для фортепиано
- 1920 *Сюита C-dur*. Для фортепиано

¹ Новобранец.

- 1920— *Пять экспромтов. Для фортепиано*
1921
- 1921 *Непонятый жандарм. Комедия-буфф в одном акте на текст Жана Кокто и Раймона Радигё (не издано)*
Новобрачные с Эйфелевой башни. Музыка к пьесе Жана Кокто, сочинена в сотрудничестве с Ориком, Ж. Тайфер, Мийо и Онеггером (Орик: Увертюра; Пуленк: Купальщица из Трувиля. Речь генерала; Тайфер: Вальс телеграмм, Кадриль; Мийо: Свадебный марш, Фуга избиения на свадьбе; Онеггер: Похоронный марш генерала)
Прогулки. Для фортепиано: Пешком, В автомобиле, Верхом, В лодке, На самолете, В автобусе, В коляске, По железной дороге, На велосипеде, В дилижансе
Четыре песни на стихи Макса Жакоба. Для тенора, флейты, гобоя, фагота и трубы (не изданы)
- 1922 *Соната для кларнета и фагота*
Соната для валторны, трубы и тромбона
Застольные песни. Анонимные тексты XVII века. Для четырех мужских голосов a capella
- 1922— *Неаполь. Для фортепиано: Баркарола, Ноктюрн, Итальянский каприс*
1925
- 1923 *Лани. Балет с пением в одном действии*
Речитативы для комической оперы в двух актах «Колomba» Гуно (не изданы)
- 1924— *Пять песен на стихи Ронсара. Для голоса и фортепиано: Атрибуты, Гробница, Балет, У меня осталась только кожа, Своему пажу*
1925
- 1926 *Веселые песни. Анонимные тексты XVII века. Для голоса и фортепиано: Ветреная возлюбленная, Застольная песня, Мадригал, Обращение к Паркам¹, Вакхические куплеты, Подношение, Прекрасная молодость, Серенада*
Трио для фортепиано, гобоя и фагота
- 1927 *Вокализ. Для голоса и фортепиано*
Пастушка. Для коллективного балета «Веер Жанны». Две версии: а) для оркестра, б) для фортепиано
Две новеллеты. Для фортепиано
Сельский концерт. Для клавесина (или фортепиано) и оркестра

¹ Парки — три сестры, которые пряли нити жизни, олицетворение судьбы в греческой мифологии.

- 1927—*Арии на стихи Жана Мореаса.* Для голоса и форте-
1928 пиано: Романтическая ария, Пасторальная ария,
Медленная ария, Быстрая ария
- 1928 *Три пьесы.* Для фортепиано: Пастораль, Токката, Гимн
- 1929 *Утренняя серенада.* Хореографический концерт для
фортепиано и восемнадцати инструментов
Памяти Альбера Русселя. Для фортепиано
- 1929—*Восемь ноктюрнов.* Для фортепиано
1938
- 1930 *Эпитафия.* Текст Малерба. Для голоса и фортепиано
- 1930—*Секстет* для фортепиано, флейты, гобоя, кларнета, фа-
1940 гота и валторны
- 1931 *Три песни на стихи Луизы Лаланн* (Гийом Аполли-
нер). Для голоса и фортепиано: Подарок, Песня,
Вчера
Четыре песни на стихи Гийома Аполлинера. Для голоса
и фортепиано: Угорь, Открытка, Перед кино-
сеансом, 1904
Багатель d-moll для скрипки и фортепиано
Пять песен на стихи Макса Жакоба. Для голоса и фор-
тепиано: Песня, Кладбище, Маленькая служанка,
Колыбельная, Сурик и Мурик
- 1932 *Бал-маскарад.* Светская кантата на текст Макса Жа-
коба. Для баритона (или меццо) и камерного
оркестра (гобой, кларнет, фагот, корнет-а-пи-
стон, скрипка, виолончель, ударные и фортепиано):
Прелюдия и Бравурная ария, Интермедия,
Мальвина, Багатель, Слепая дама, Финал
Концерт d-moll для двух фортепиано и оркестра
Вальс-импровизация на тему Баха. Для фортепиано
- 1932—*Двенадцать импровизаций.* Для фортепиано
1947
- 1933 *Интермеццо* для пьесы Жана Жироду.
Крестьянки. Маленькие детские пьесы для фортепиано
Листки из альбома. Для фортепиано: Ариетта, Мечта,
Жига
- 1934 *Восемь польских песен.* Анонимный текст. Для голоса
и фортепиано: Корона, Отъезд, Польские маль-
чишки, Последняя мазурка, Прощание, Белое
знамя, Висла, Озеро
Интермеццо C-dur. Для фортепиано
Интермеццо Des-dur. Для фортепиано
Престо. Для фортепиано
Шутка. Для фортепиано
Юмореска. Для фортепиано
- 1934—*Четыре песни для детей на слова Жабуня: Мы хотим*
1935 *маленькую сестренку, Трагическая история ма-*

- лённого Рене, Очень здоровый мальчик, Безза-
ботный господин
- 1935 *Пять песен на стихи Поля Элюара. Для голоса и фор-
тепиано: Может ли он отдохнуть? Он берет ее
в свои объятия, Прозрачные струи, Бездомная
с остекленевшим взглядом, Влюбленная
Марго. Сценическая музыка (совместно с Ориком) к
пьесе Эдуара Бурде
Французская сюита (по Клоду Жервезу). Две версии:
а) для девяти духовых инструментов, барабана,
клавесина и арфы (или фортепиано); б) для фор-
тепиано: Бургонский бранль, Пavana, Маленький
военный марш, Комплет, Шампанский бранль,
Сицилиана, Карийон
Своей гитаре. Текст Ронсара. Для голоса (или арфы)
и фортепиано
Красавица в спящем лесу. Музыка к фильму*
- 1936 *Семь песен на стихи Гийома Аполлинера и Поля Элю-
ара. Для смешанного хора a cappella: Белый
снег (Аполлинер), Чуть измененная (Элюар),
Новой ночью (Элюар), Все честные (Элюар),
Прекрасная и похожая (Элюар), Мария (Апол-
линер), Сиять (Элюар)
Литании к Черной Рокаматурской богородице. Для
женского или детского хора и органа
Маленькие голоса. Стихи Мадалены Лей. Для трех-
голосного женского или детского хора: Малень-
кая умная девочка, Потерянная собака, Возвра-
тившись из школы, Больной мальчик, Еж
Вечера в Назелле. Для фортепиано: Вступление, Ва-
риация, Каденция, Финал*
- 1936—
1937 *И день, и ночь. Стихи Поля Элюара. Для голоса и
фортепиано: Счастливый день, Руины, подобные
пустой раковине, Лицо, как потерянное знамя,
Фургон, крытый черепицей, Во весь опор, Чах-
лая трава, У меня нет другого желания, как
любить тебя, Лик жгучий, сильный и суровый,
Мы провели с тобою ночь*
- 1937 *Засуха. Кантата для смешанного хора и оркестра на
стихи Эдуарда Джеймса: Саранча, Покинутая
деревня, Обманчивое будущее, Скелет моря
Три песни на слова Луизы де Вильморен. Для голоса
и фортепиано: Мальчик из Льежа, По ту сто-
рону, Офицерам белой гвардии
Два марша и интермедия. Для камерного оркестра:
Марш 1889, Сельская интермедия, Марш 1937
Оверньское бурре. Для фортепиано
Месса G-dur. Для смешанного хора a cappella: Kyrie,
Gloria, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.*

- 1938 *Концерт g-moll* для органа, оркестра струнных и литавр
Две песни на слова Гийома Аполлинера. Для голоса и фортепиано: В саду Анны, Идем быстрее!
Знойные зеркала. Стихи Поля Элюара. Для голоса и фортепиано: Ты видишь вечерний огонь, Знойные зеркала
Портрет. Слова Колект. Для голоса и фортепиано
Лягушатня. Стихи Гийома Аполлинера. Для голоса и фортепиано
Молите о мире. Слова Шарля Орлеанского. Для голоса и фортепиано
Это нежное и маленькое лицо. Стихи Поля Элюара. Для голоса и фортепиано
- 1938—
1939 *Четыре мотета на время покаяния.* Для четырехголосного смешанного хора a cappella: *Timor et tremor venerunt super me, Vineam meam electam, Tenebrae factae sunt, Tristis est anima mea*
- 1939 *Василек*¹. Стихи Гийома Аполлинера. Для голоса и фортепиано
Обручение ради смеха. Стихи Луизы де Вильморен. Для голоса и фортепиано: Дама Андре, В траве, Он летит, Мой труп нежен, как перчатка, Скрипка, Цветы
- 1940 *Обыденности.* Стихи Гийома Аполлинера. Для голоса и фортепиано: Оркенизская песня, Отель, Грязи Валлонии, Путешествие в Париж, Рыдания
Леокадия. Сценическая музыка к пьесе Жана Ануя.
Меланхолия. Для фортепиано
Дороги любви. Вальс для голоса
Лани. Оркестровая сюита
- 1940—
1941 *Примерные животные.* Балет в одном действии по мотивам басен Лафонтена
- 1940—
1945 *История слоненка Бабара.* Текст Жана Брюнофа. Две версии: а) для фортепиано и чтеца, б) для оркестра и чтеца (оркестровка Жана Франсе)
- 1940—
1948 *Соната* для виолончели и фортепиано
- 1941 *Exultate Deo.* Для четырехголосного смешанного хора a cappella

¹ Название дается по русскому переводу стихов Аполлинера и весьма условно. Во французском языке слово «bleuet» может означать уменьшительную форму от слова «синий», а «синим» в просторечии называют солдата (по цвету формы). В стихотворении описывается смерть двадцатилетнего солдата.

- Salve Regina.* Для четырехголосного смешанного хора а саррелла
Дочь садовника. Сценическая музыка к пьесе Эксбрайя
- 1942 *Примерные животные.* Оркестровая сюита по балету
Крестьянские песни. Слова Мориса Фомбера. Две версии: а) для голоса и фортепиано, б) для голоса и оркестра (фортепиано, флейта, гобой, английский рожок, два кларнета, два фагота, две валторны, литавры, ударные, афра и квартет струнных): Песня сеятеля, Мальчишки, которые едут на праздник, Эта прекрасная весна, Нищий, Песенка вздорной девчонки, Возвращение солдата
- 1942—
 1943 *Герцогиня де Ланже.* Музыка к кинофильму
Соната для скрипки и фортепиано
- 1943 *Метаморфозы.* Стихи Луизы де Вильморен. Для голоса и фортепиано: Королева чаек, Итак, ты существуешь, Паганини
Две песни на стихи Луи Арагона. Для голоса и фортепиано: Мосты Сены («С»), Галантные празднества
Монпарнас. Стихи Гийома Аполлинера. Для голоса и фортепиано
Гайд-парк. Стихи Гийома Аполлинера. Для голоса и фортепиано
Лик человеческий. Кантата для двойного смешанного хора а саррелла на стихи Поля Элюара: Из прожитых мною весен, Люди здесь собрались, Тише, чем тишина, Будь терпеливой, Смеясь над небом и планетой, Страшна мне ночь, В черном небе нависла туча, Свобода
- 1944 *Интермеццо As-dur.* Для фортепиано
Путешественник без багажа. Музыка к пьесе Жана Ануйя и музыка к кинофильму
Ночь Сен-Жермена. Музыка к пьесе Джемса Барри
Грудь Тирезия. Опера-буфф в двух актах с прологом на текст Гийома Аполлинера
Снежный вечер. Маленькая камерная кантата для шестиголосного хора а саррелла на стихи Поля Элюара
- 1945 *Восемь французских песен.* Шесть песен для смешанного хора а саррелла и две песни для мужского хора на старинные народные тексты: Пошла Маша за водой, Красавица сидит возле башни, Ячменная колотушка, Клик-клак, танцуют сабо, Это маленькая дочка принца, Красавица, если мы были, Ах! мой прекрасный пахарь, Ткачи

- Солдат и колдунья.* Музыка к пьесе Армана Салакря
Амфитрион. Музыка к комедии Мольера
- 1946 *Оркестровка двух посмертных Прелюдий и Третьей*
гноссиены Э. Сати
Палуба и Одна песня. Стихи Гийома Аполлинера. Для
голоса и фортепиано
Поль и Виргиния. Стихи Раймона Радигё. Для голоса
и фортепиано
Струнный квартет
Симфониетта: Allegro con fuoco, Molto vivace, Andante
cantabile, Finale
Три песни на стихи Гарсиа Лорки. Для голоса и фор-
тепиано: Немой ребенок, Аделина на прогулке,
Песня сухого апельсинового дерева
... *Но умирать.* Стихи Поля Элюара. Для голоса и
фортепиано
Исчезнувший. Стихи Робера Десноса. Для голоса и
фортепиано
Гимн. Текст Расина. Для голоса и фортепиано
Рука, владеющая сердцем. Стихи Поля Элюара. Для
голоса и фортепиано
Приглашение в замок. Музыка к пьесе Жапа Ануйя
- 1948 *Каллиграммы.* Стихи Гийома Аполлинера. Для голоса
и фортепиано: Шпион, Изменение, К югу, Дождь
идет, Помилование ссыльной, Так хорошо, как
стрекозы, Путешествие
Четыре маленькие молитвы св. Франциску Ассизско-
му. Для мужских голосов а cappella
- 1949 *Концерт для фортепиано с оркестром*
Мазурка. Стихи Луизы де Вильморен. Для голоса и
фортепиано (для «Движений сердца», посвящен-
ных памяти Фридерика Шопена в сотрудниче-
стве с Соге, Ориком, Франсе, Преже и Мийо)
- 1950 *Лед и пламень.* Стихи Поля Элюара. Для голоса и
фортепиано: Отблеск глаз... Утро, привлеченное
ветвями, Все исчезло... Под тенью сада, Един-
ство пламени и льда... Человек с нежной улыб-
кой... Большая река, которая течет...
Stabat Mater. Для сопрано соло, смешанного пятиго-
лосного хора и оркестра
Серенада. Для виолончели и фортепиано
- 1951 *Тема с вариациями.* Для фортепиано
Путешествие в Америку. ~~Музыка к кинофильму~~
- 1951—
1952 *Четыре рождественских мотета.* Для смешанного хора
а cappella: O Magnum mysterium, Quem vidistis
pastores dicite, Videntes stellam, Hodie Christus
natus est

- 1952 *Ave verum corpus*. Мотет для трех женских голосов
- 1952— *Соната* для двух фортепиано: Пролог, Allegro molto, 1953 Andante lirico, Эпилог
- 1953 *Каприччио* (по «Бал-маскараду»). Для двух фортепиано
- 1953— *Диалоги кармелиток*. Опера в трех актах и двенадцати картинах на текст Жоржа Бернаноса
- 1956
- 1954 *Паризиана*. Стихи Макса Жакоба. Для голоса и фортепиано: Игрок на бугле¹, Вы не пишете больше?
- Розамунда*. Стихи Гийома Аполлинера. Для голоса и фортепиано
- Провансальский матрос* (для «Гирлянды Кампра»² в сотрудничестве с Ориком, Онеггером, Лесюром, Ролан-Манюэлем, Соре, Ж. Тайфер). Для оркестра
- Пастушеский* (для «Вариаций на имя Маргариты Лонг» в сотрудничестве с Ориком, Дютыйе, Франсе, Лесюром, Мийо, Ривьером, Соре). Для оркестра
- 1956 *Работа художника*. Стихи Поля Элюара. Для голоса и фортепиано: Пабло Пикассо, Марк Шагал, Жорж Брак, Хуан Грис, Пауль Клее, Жоан Миро, Жак Виллон
- Две мелодии 1956*. Стихи Гийома Аполлинера и Лауренсии де Бейлие. Для голоса и фортепиано: Мышь, Облако
- Последнее стихотворение*. Слова Робера Десноса. Для голоса и фортепиано
- 1957 *Соната* для флейты и фортепиано: Меланхолическое аллегро, Кантилена, Грациозное престо
- Элегия* для валторны и фортепиано
- 1958 *Тринадцатая импровизация*. Для фортепиано
- Четырнадцатая импровизация*. Для фортепиано
- Голос человеческий*. Лирическая трагедия в одном акте. Текст Жана Кокто
- Песнь фарфора*. Стихи Поля Элюара. Для голоса и фортепиано
- 1959 *Пятнадцатая импровизация*. Для фортепиано
- Элегия* для двух фортепиано
- Gloria*. Для сопрано соло, смешанного хора и оркестра: Gloria, Laudamus Te, Domine Deus, Domine Fili Unigenite, Domine Deus Agnus Dei, Qui sedes ad dexteram Patris

¹ Бугль — сигнальный рожок.

² Андре Кампра (1660—1744) — французский композитор, работавший в области оперы.

- Лауды св. Антуана Падуанского. Для мужского хора
a cappella: O Jésu, O Proles, Laps Regi, Si quaeris
- 1960 Импровизация D-dur. Памяти Эдит Пиаф. Для форте-
пиано
- Жребий. Слова Мориса Карема. Для голоса и форте-
пиано: Сон, Какое приключение! Королева серд-
ца, Ба, бе, би, бо, бу, Музыкальные ангелы,
Графинчик, Апрельская луна
- 1961 Дама из Монте-Карло. Монолог для сопрано с оркест-
ром. Текст Жана Кокто
- Ответы теней. Для сопрано соло (детский голос), сме-
шанного хора (детские голоса, мужские голоса)
и оркестра: Страстной четверг, Страстная пят-
ница, Страстная суббота
- 1962 Рено и Армида. Музыка к пьесе Жана Кокто
- Соната для гобоя и фортепиано
- Соната для кларнета и фортепиано

Указатель имен¹

- Агостини Филипп (Agostini) — 155
- Адамова Ирина Амазасповна, р. 1908, — главный библиотекарь Научной библиотеки им. С. И. Танеева — 9
- Ансерме Эрнест (Ansermet), р. 1883, — швейцарский дирижер, основатель и руководитель оркестра романской Швейцарии в Женеве. Пропагандист современной музыки. Впервые гастролитировал в СССР в 1928 году — 39
- Ануй Жан (Anouilh), р. 1910, — французский драматург. В СССР поставлены пьесы Ануйя «Бал воров», «Ужин в Санлисе», «Жаворонок» (о Жанне д'Арк), «Антигона», «Путешественник без багажа», «Жил-был каторжник» — 215—217
- Аполлинер Гийом (Apollinaire), настоящее имя Аполлинарий Костровицкий, 1880—1918, — французский поэт, был близок кругам художников и музыкантов; его поэзия оказала влияние на формирование сюрреализма — 16, 17, 18, 30—35, 40—42, 72, 81, 118, 120, 140, 142, 143, 145, 146, 152, 175, 204
- Аполлинер Жаклин (Jacqueline Kolb) — жена Гийома Аполлинера, на которой он женился незадолго до смерти, в мае 1918 года — 146
- Арагон Луи (Aragon), р. 1897, — французский писатель и общественный деятель, член ЦК Французской компартии — 17, 32, 36, 92, 93, 128, 175, 179, 181
- Аррау Клаудио (Arrau), р. 1903, — чилийский пианист, лауреат Женевского конкурса 1927 года, гастролитировал в СССР в 1929 году. В 1968 году с успехом выступил в СССР с программой, составленной из бетховенских сонат и фортепианных концертов Брамса — 57
- Асафьев Борис Владимирович (лит. псевдоним — Игорь Глебов), 1889—1949, — русский советский музыковед, композитор

В указателе имен приводятся страницы основного текста книги (5—207 стр.).

- и музыкальный деятель, нар. артист СССР, академик — 206
- Ахматова Анна Андреевна (лит. псевдоним, настоящая фамилия Горелова), 1889—1966, — русская советская поэтесса — 27
- Бакст Леон (Bakst, настоящее имя Розенберг Лев Самойлович), 1866—1924, — русский художник, график, театральный художник, оформлял спектакли труппы Дягилева, работал в театрах Лондона, Брюсселя, Рима — 58
- Бакюз Адольф — музыкальный критик — 59
- Баланчин Джордж (Balanchine, настоящее имя Баланчивадзе Георгий Мелитонович), р. 1904, — русский балетмейстер, работает в США — 78
- Бальмонт Константин Дмитриевич, 1867—1942, — русский поэт — 27
- Бальзак Оноре де (Balzac), 1799—1850, — французский писатель — 155
- Барбер Самюэль (Barber), р. 1910, — американский композитор, в 1962 году посетил СССР — 148
- Барбюс Анри (Barbusse), 1873—1935, — французский писатель и общественный деятель, член Французской компартии с 1923 г. — 29
- Барток Бела (Bartók), 1881—1945, — один из виднейших представителей венгерской национальной культуры, композитор, пианист, педагог, фольклорист — 15, 16, 45, 49
- Баршай Рудольф Борисович, р. 1924, — советский альтист и дирижер, организатор (1956) и руководитель Московского камерного ансамбля — 5
- Батори Жанна (Bathory; псевдоним Жанны-Марии Бертье), р. 1877, — французская певица (меццо-сопрано). Первая исполнительница произведений Дебюсси, Равеля, Форе, Русселя, Сати, Мийо и других современных композиторов. С 1917 года руководила концертами театра «Старая голубятня», основанного в 1913 году Ж. Копо; написала «Советы о пении» — об интерпретации песен Дебюсси — 22
- Бах Иоганн Себастьян (Bach), 1685—1750 — 92, 94, 116, 117
- Бегин Альбер (Béguin) — душеприказчик Ж. Бернаноса, в 1959 году издал книгу о писателе «Bernanos par lui-même» — 155, 156
- Бенуа Александр Николаевич, 1870—1960, — русский художник и критик, историк искусств, театральный декоратор, в прошлом идеолог объединения «Мир искусства», со второй половины двадцатых годов жил за границей — 58
- Берар Кристиан (Bégar), 1902—1949, — французский театральный художник, автор декораций к спектаклям, в том числе драматического спектакля «Голос человеческий» в театре Комеди-Франсез (премьера 17 февраля 1930 года) — 85, 149
- Берг Альбан (Berg), 1885—1935, — австрийский композитор, пе-

- дагог; ученик и последователь Шенберга, представитель музыкального экспрессионизма — 49, 56
- Бергсон Анри (Bergson), 1859—1941, — французский философ-идеалист — 29, 30
- Берлиоз Гектор (Berlioz), 1803—1869, — французский композитор, дирижер, музыкальный критик, крупнейший представитель французского музыкального романтизма — 8, 11, 45, 205
- Берман Лазарь Наумович — советский пианист, лауреат международных конкурсов — 6.
- Бернак Пьер (Bernac; псевдоним Пьера Бертена — Bertin), р. 1899, — французский певец (баритон), один из видных исполнителей французской вокальной музыки, с 1935 года регулярно выступал в концертах с Пуленком — 73, 95, 96, 98, 121, 129, 147, 148, 151, 152
- Бернанос Жорж (Bernanos), 1888—1948, — французский писатель, драматург и публицист. Католик (в то же время подвергался гонениям со стороны церкви — его обвиняли в склонности к ереси, в неверном толковании религиозного чувства), убежденный антифашист, автор «Диалогов кармелиток» — 153 — 156, 159, 170
- Бернар Сара (Розин; Bernhardt), 1844—1923, — знаменитая французская трагическая актриса. За пределами Франции — в Америке, Австралии, странах Европы, в России — ее выступления проходили с триумфом. К лучшим ролям, сыгранным Сарой Бернар, относятся Федра, Маргарита Готье, Клеопатра — 12
- Бернерс Лорд (Berners), 1883—1950, — английский музыкант, писатель, художник (настоящее имя Gerald Hugh Tugwhitt-Wilson) — 45
- Бертен Пьер (Bertin) — 55
- Бетховен Людвиг ван (Beethoven), 1770—1827 — 11, 205
- Блок Жан Ришар (Bloch), 1884—1947, — французский прогрессивный писатель, драматург, публицист, общественный деятель; член Французской компартии, участник движения Сопротивления — 29, 92
- Блондель Морис (Blondel), 1867—1949, — французский философ, представитель идеалистического направления, разработывал идеи христианского прагматизма — 30
- Блуа Леон (Blois; псевдоним, настоящее имя Жозеф Казн Маршнуар), 1846—1917, — французский писатель и критик, теоретик символизма — 16
- Бови Берг (Bovu), р. 1887, — французская драматическая актриса — 178
- Бодлер Шарль (Baudelaire), 1821—1867, — французский поэт и художественный критик — 17
- Брак Жорж (Braque), 1882—1963, — французский художник — 17, 21, 28, 30, 58, 171, 172, 204
- Бретон Андре (Breton), 1896—1966, — французский писатель,

- теоретик, один из основателей сюрреализма — 17, 34—36, 96
- Брианшон Морис (Brianchon) — французский театральный художник, оформлял декорации и костюмы для балета Пуленка «Примерные животные» в 1942 году — 121
- Брук Любовь, р. 1926, — советская пианистка, выступает в дуэте с Марком Таймановым — 5
- Брюкбергер (Bruckberger) — 155
- Брюноф Жан де (Brunhoff) — автор детской книги «Слоненок Бабар», которая послужила основой фортепианного произведения Пуленка «История слоненка Бабара» — 128
- Брюнsvик Леон (Brunschvicg), 1869—1944, — философ, представитель критического рационализма — 29
- Букстехуде Дитрих (Buxtehude), ок. 1637—1707, — немецкий композитор, выдающийся органист — 116
- Бурде Эдуар (Bourdet) — 105
- Буцко Юрий Маркович, р. 1938, — советский композитор — 197
- Бюнюэль Луи (Bunuel) — кинорежиссер-сюрреалист — 85
- Вагнер Рихард (Wagner), 1813—1883 — 45, 205
- Вагнер Эрика — певица, исполнительница «Лунного Пьеро» в 1921 году в Вене — 56
- Вайян-Кутюрье Поль (Vaillant-Couturier), 1892—1937, — французский писатель и общественный деятель; один из основателей Французской компартии, член ЦК, главный редактор газеты Юманите — 29, 92
- Валери Поль (Valéry), 1871—1945, — французский поэт, писатель, драматург, продолжатель традиций Малларме — 17
- Валькаранджи М. (Valcaranghi) — директор итальянского издательства Рикорди — 153
- Ван-Гог Винцент (Gogh), 1853—1890, — французский художник — 206
- Веберн Антон (Vebern), 1883—1945, — австрийский композитор, дирижер, педагог, музыковед, доктор философии; ученик Шенберга — 56
- Верди Джузеппе (Verdi), 1813—1901 — 11, 94
- Верлен Поль (Verlaine), 1844—1896, — французский поэт — 17
- Видадь Поль (Vidal), 1863—1931, — французский композитор и дирижер, в 1914—1919 годы — музыкальный директор Опера-комик, с 1884 года — профессор композиции в Парижской консерватории — 25
- Вийермоз Эмиль (Vuillermoz), 1879—1960, — французский музыковед и критик. Сотрудник многих журналов, композитор, автор монографии о Шопене, статей о современной музыке — 59
- Виллон Жак (Villon; настоящее имя Гастон Дюшам), р. 1875, — французский художник. Присоединялся к группе кубистов, затем в его ателье организовалась группа «Section d'or», в которую входили Леже, Френе (см.), Делоннай и др. Выполнял в цвете репродукции картин Мане, Пикассо, Дюфи,

- Матисса — 171, 172
- Вильморен Луиза де (Vilmorin) — французская поэтесса, на ее стихи Пуленк написал несколько песен — 118
- Виньес Рикардо (Vinès), 1885—1943, — испанский пианист, первый исполнитель многих сочинений Дебюсси, Равеля, Северака, Сати, Мессiana, Даниель Лесюра; учитель Пуленка. Автор фортепианных пьес и музыковедческих статей — 15, 38, 44, 53
- Вио Теофиль де (Viau), 1590—1626, — французский поэт — 8
- Вишневская Галина Павловна, р. 1926, — советская певица, нар. артистка СССР, одна из первых исполнительниц «Голоса человеческого» Пуленка в СССР — 6
- Гавоти Бернар (Gavoty), р. 1908, — французский музыкальный критик, выступающий в печати также под псевдонимом Кларедон. Автор ряда книг, посвященных современным композиторам — 153, 178
- Гарсиа Лорка Федерико, 1898—1936, — испанский поэт и драматург, убежденный антифашист, активный член Ассоциации друзей с СССР; в 1936 году арестован и расстрелян испанскими фашистами — 214
- Гендель Георг-Фридрих (Händel), 1685—1759 — 150
- Гилельс Эмиль Григорьевич, р. 1916, — советский пианист, нар. артист СССР, один из первых исполнителей в СССР «Сельского концерта» Пуленка — 5
- Гитри Люсьен (Guitry), 1860—1925, — французский актер и драматург — 12
- Глебов Игорь — см. Асафьев
- Глинка Михаил Иванович, 1804—1857 — 152
- Глюк Кристоф Виллибальд (Gluck), 1714—1787 — 150
- Гоген Поль (Gauguin), 1848—1903, — французский художник — 21
- Гоголь Николай Васильевич, 1809—1852 — 197
- Головин Александр Яковлевич, 1863—1930, — русский советский театральный художник, нар. артист РСФСР, академик живописи — 58
- Голд Артур (Gold) — американский пианист, исполнял (вместе с Физделом) произведения Пуленка для двух фортепиано — 151
- Гольдбек Фред (Goldbeck), р. 1902, — французский критик, основатель ревью Contrepoint, сотрудничает в Revue Musicale, Melos, Preuves — 142
- Горовиц Владимир (Horowitz), р. 1904, — русский и американский пианист (род. в Киеве), с 1925 года живет за границей, с 1940 года постоянно в США. 12 лет не выступал публично, с 1965 года возобновил концертную деятельность — 38, 148
- Готлиб Адольф Давидович, р. 1910, Готлиб Михаил Давидович, р. 1907, — советские пианисты, с 1926 года выступают в

- фортепианном дуэте; исполняют произведения Пуленка для двух фортепиано — 5
- Гофман Ростислав (Мишель) Модестович (Hofman), р. 1915, — французский музыковед (родился в России), с 1923 года живет во Франции, деятель общества «Музыкальная молодежь Франции» — 9
- Гоббзоли (ди Лезе) Бенотцо (Gozzoli), 1420—1497, — итальянский живописец флорентинской школы — 198
- Греко Эль (Greco El), 1541—1614, испанский художник — 205
- Григ Эдвард (Grieg), 1843—1907 — 11
- Грис Хуан (Gris, José Victoriano Gonzalez), 1887—1927, — испанский художник, выполнял костюм Дафниса для постановки в Париже 1924 года; занавес, декорации и костюмы к балету «Искушение пастушки, или Победоносная любовь» (муз. Монтеклера — 1666—1737, аранжировка Казадезюса), хореография Б. Нижинской, Монте-Карло 1924 г.; декорации и костюмы к комической опере Ш. Гуно «Коломба» (речитативы Пуленка), Монте-Карло, 1924 — 28, 171, 172
- Даллапиккола Луиджи (Dallapiccola), р. 1904, — итальянский композитор и пианист, профессор класса фортепиано консерватории во Флоренции; сочиняет, используя серийную технику; не отказывается от тональной системы — 153
- Даргомыжский Александр Сергеевич, 1813—1869 — 152
- Дворжак Антонин (Dvořák), 1841—1904, — чешский композитор — 126, 150
- Дебюсси Клод Ашиль (Debussy), 1862—1918, — французский композитор, пианист, дирижер, критик, основоположник музыкального импрессионизма — 11, 13, 14, 15, 18, 19, 25, 28, 33, 48, 70, 71, 95, 96, 128, 152, 164, 178, 190, 200, 201
- Дезормьер Роже (Désormière), 1898—1963, — французский композитор и дирижер, ученик Кёклена, принадлежал к аркейской школе. Больше известен как дирижер, исполнял много современной музыки. Сотрудничал с труппами Русского и Шведского балетов (1924—1930), выступал с Национальным симфоническим оркестром Парижа, работал в Опера-комик, в Гранд-Опера. В 1948 году вместе с Сержем Ниггом и Эльзой Баррен основал Ассоциацию прогрессивных французских музыкантов. С 1952 года из-за болезни вынужден отойти от исполнительской деятельности — 111, 116, 121
- Деланнуа Марсель (Delannoy), р. 1898, — французский композитор, ученик Жедальжа, друг Онеггера (Деланнуа принадлежит книга об Онеггере). Им написаны оперы, балеты, музыка к спектаклям, вокальная музыка, симфонические и камерные произведения — 52
- Дельвенкур Клод (Delvincourt), 1888—1954, — французский композитор, директор Парижской консерватории — 56
- Дельгранж Феликс (Delgrange) — французский виолончелист — 43

- Дерен Андре (Derain), 1880—1954, — французский художник, театральный декоратор, иллюстратор книг, вместе с Матиссом возглавил группу «диких»; один из первых во Франции обратился к негритянскому искусству; позже увлекся старинными мастерами — 17, 58
- Деснос Робер (Desnos), 1900—1945, — французский поэт, сюрреалист в начале творческого пути. В начале 30-х годов порывает с сюрреализмом и позже выступает как демократический поэт, с гражданской и политической тематикой. Участник движения Сопротивления, один из организаторов подпольной антифашистской печати. В 1945 году заключен в Бухенвальд, позже переведен в «лагерь смерти» Терезин, где погиб от истощения — 36, 172, 173
- Дефо Дезире (Defauw), р. 1885, — бельгийский дирижер и скрипач, руководитель квартета Дефо, дирижер Чикагского симфонического оркестра — 88, 149
- Джеймс Эдуард (James) — английский поэт, на слова которого Пуленк написал кантату «Засуха» — 109
- Джакометти (Giacometti) — 85
- Дидро Дени (Diderot), 1713—1784, — французский писатель, философ-просветитель, идейный вождь энциклопедистов — 74
- Дюваль Дениз (Duval) — французская певица, первая исполнительница оперных произведений Пуленка; выступала также в операх «Испанский час» Равеля (Консепсьон) и «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси (Мелизанда) — 141, 154, 177, 178, 180, 199
- Дюгарден Дези и Эрве (Dugardin) — 177
- Дюка Поль (Dukas), 1865—1935, — французский композитор и критик, профессор консерватории и Нормальной музыкальной школы в Париже. Его ученики Мессиан, Пипков, Ю. Крейн, Си Син-хай и др. — 25, 205
- Дюмениль Рене (Dumesnil), 1879—1968, — французский литературовед, музыковед, критик. Вначале писал работы по медицине и литературе, публиковал хронику в *Mercure de France* и *La Monde*. В 1949 году получил национальную премию по литературе за работу о Флобере. Дюменилю принадлежит ряд книг по музыке, в частности он является автором (вместе с Жюлем Комбарье) многотомной «Истории музыки с ее возникновения до наших дней» — 170
- Дюпарк Анри (Duparc), 1848—1933, — французский композитор. Наиболее известна его вокальная лирика — 13
- Дюрей Луи (Durey), р. 1888, — член «Шестерки», с 1948 года вице-президент Ассоциации французских прогрессивных музыкантов, позже — генеральный секретарь Народной музыкальной федерации; музыкальный критик в коммунистической прессе. Пишет музыку для театра, камерную музыку, хоры, для голоса с фортепиано — 8, 44, 45, 49, 51, 52, 93, 203
- Дюрюфле Морис (Durufle), р. 1903, — французский композитор

- органист, профессор Парижской консерватории, в 1965 году гастролеровал в СССР — 116
- Дюфи Рауль (Dufy), 1877—1953, — французский живописец, гравер, декоратор — 40, 47, 204
- Дягилев Сергей Павлович, 1872—1929, — русский театральный деятель, основатель эстетской группы «Мир искусства», редактор журнала «Мир искусства» (вместе с Бенуа), организатор Русских сезонов в Париже, а затем «Русского балета» за границей, пропагандист новой музыки — 16, 18, 24, 28, 51, 58, 69, 175, 201
- Жакоб Макс (Jacob), 1876—1944, — французский поэт, драматург, художник; друг Пикассо и Аполлинера, один из первых сюрреалистов и кубистов. Погиб в гитлеровском концлагере в годы оккупации — 6, 33, 72, 81—83, 85, 203
- Жанекен Клеман (Janpequin), ок. 1472/75 — ум. не ранее 1559, — французский композитор, крупнейший мастер французской многоголосной песни эпохи Возрождения — 109
- Жарри Альфред (Jarry), 1873—1907, — французский поэт, драматург, романист, один из основоположников сюрреализма во французской литературе. Известен фарсом «Король Убу», который летом 1968 года показал Югославский театр «Ателье-212» в СССР — 140
- Жедальж Андре (Gedatge), 1856—1926, — французский композитор и педагог, профессор контрапункта и фуги в Парижской консерватории, учитель Равеля, Шмитта, Онеггера, Мийо, Ибера, Энеску. Автор ряда музыковедческих трудов — 52
- Жервез Клод (Gervaise) — французский музыкант, работавший в области фольклора в XVI столетии (точные даты жизни неизвестны). В Париже около 1550 года опубликовал ряд сборников песен и танцев — 93, 105, 106, 109
- Жид Андре (Gide), 1869—1951, — французский писатель — 17
- Жоливе Андре (Jolivet), р. 1905, — французский композитор, входил в группу «Молодая Франция», с 1945 года — музыкальный директор Французской комедии, автор книг о Рамо, Бетховене; комментария к произведениям Бетховена, Берлиоза, Листа, Мендельсона, Моцарта, Вагнера — 21
- Журдан-Моранж Эллен (Jourdan-Morhange), 1892—1961, — французская скрипачка (Равель и Шмитт посвятили ей скрипичные сонаты), первая исполнительница произведений Сати, композиторов «Шестерки». Выступала как критик, автор книг «Мои друзья музыканты» (издана на русском языке в 1966 году), «Равель и мы». Член жюри конкурсов Лонг — Тибо, Венявского, Чайковского — 44
- Ибер Жак (Ibert), 1890—1962, — французский композитор — 52
- Казелла Альфредо (Casella), 1883—1947, — итальянский композитор, пианист, дирижер, теоретик, профессор фортепиано в Римской академии Санта-Чечилии. Основатель Национального Музыкального общества (1917), автор музыка-

- ведческих трудов, монографии о Стравинском. В СССР гастролировал в 1926 и 1935 годах — 45, 56
- Каллас Мария (Callas; настоящее имя Калогеропус, по мужу — Менегини), р. 1923, — оперная певица, лирико-колоратурное сопрано — 177
- Кампра Андре (Campra), 1660—1744, — французский композитор. Писал оперы, музыку к спектаклям, кантаты, церковную музыку — 52
- Караян Герберт фон (Karajan), р. 1908, — австрийский дирижер; дирижер Венской, Берлинской филармоний; 1956—1964 — главный музыкальный руководитель Венской государственной оперы; гастролировал в СССР в 1962, 1964 и 1969 годах — 95
- Карем Морис (Carême), р. 1899, — бельгийский поэт, за сборник стихов «Особняк» получил премию Верхарна; много пишет для детей — 198
- Кёклен Шарль (Koechlin), 1867—1950, — французский композитор, музыковед-теоретик, педагог, ученик Жедальжа, Массне, Форе; один из основателей Независимого музыкального общества (1911), активный деятель Народной музыкальной федерации, учитель Пуленка — 52, 93
- Кин Владимир — советский дирижер — 6
- Клее Пауль (Klee), 1879—1940, швейцарский художник — 171, 172, 204
- Клеман Эдмон (Clement) — французский певец, тенор, друг дома Пуленков — 12
- Клементи Муцио (Clementi), 1752—1832, — композитор, пианист, педагог, дирижер; по происхождению итальянец; с 1766 года жил в Англии; один из создателей классической фортепианной сонаты — 148
- Клодель Поль (Claudel), 1868—1955, — французский поэт, писатель, драматург, выразитель теории неокатолицизма; побывал с дипломатической миссией в Германии, Америке, на Дальнем Востоке. Член Французской академии. Пьесы Клоделя послужили основой произведений Мийо (опера «Христофор Колумб»), Онеггера (оратории «Жанна д'Арк на костре», «Пляска мертвых») и др. Клодель — автор статей о театре, переводчик трагедий Эсхила. — 17, 94
- Кокто Жан (Cocteau), 1889—1963, — французский поэт, драматург, киносценарист, режиссер, художник, скульптор, писатель, либреттист; член Французской академии; оказал сильное влияние на развитие французской музыки 20-х годов; автор либретто многих оперных и балетных сочинений Стравинского, Мийо, Орика, Пуленка, Сати — 18, 37, 42, 43, 46—51, 53, 55, 59, 81, 86, 152, 174—181, 189, 199
- Колле Анри (Kollet), 1885—1951, — французский композитор и музыковед, специалист по испанской музыке; первый выступил со статьей о молодых композиторах и назвал их «Шестеркой» — 44, 52

- Корто Альфред (Cortot), 1877—1962, — французский пианист и дирижер, автор книг о фортепианной музыке и пианистической технике; участник известного трио Тибо — Казальс — Корто, профессор Парижской консерватории, основатель (вместе с А. Манжо) Нормальной музыкальной школы. В СССР гастролитовал в 1936 году — 18, 109
- Кревель Рене, 1900—1935 — французский поэт сюрреалист — 36
- Кристианэ (Christiné) — 19
- Кубицкий — русский певец, тенор — 48
- Куперен Франсуа (Couperin), 1668—1733, — французский композитор, органист и клавесинист — 74, 77
- Лаброка Марио (Labroca), р. 1896, — итальянский композитор, музыковед, публицист. Вместе с Витторио Рieti (см.) в 1933 году участвовал в создании Музыкального общества в Риме. Концерты общества проходили весной и назывались «Concerti di Primavera»; были связаны с концертами «Серенады» в Париже. Лаброка и Рieti ставили целью ознакомить музыкальную общественность Рима с новой иностранной и, в особенности, с французской музыкой — 56
- Лазарюс Даниэль (Lazarus), р. 1898, — французский дирижер и композитор, сотрудничал с Копо в театре «Старая голубятня» (1921—1925), профессор в Schola cantorum — 52
- Лаланн Луиза — под таким именем Аполлинер напечатал несколько стихотворений — 81
- Лалуа Луи (Lalou), 1874—1944, — французский музыкальный критик, автор исследований о французской, греческой и китайской музыке — 70
- Ландовская Ванда (Landowska), 1877—1959, — польская клавесинистка и пианистка, пропагандист старинной музыки. По просьбе Ландовской Пуленк написал «Сельский концерт» для клавесина с оркестром — 73, 74, 95, 148
- Лапаури Александр Александрович — советский балетмейстер, заслуженный артист РСФСР — 6
- Ларионов Михаил, р. 1881, — русский художник, оформитель спектаклей Русских балетов — 27
- Лафонтен Жан (La Fontaine), 1621—1695, — французский поэт, член Французской академии, автор знаменитых «Басен», выдающийся сатирик, вольнодумный мыслитель — 120—123, 127
- Леклерк — 7, 130
- Леонкавалло Руджеро (Leoncavallo), 1858—1919, — итальянский композитор, один из основоположников итальянского веризма — 143
- Лесюр Даниэль (Lesur), р. 1908, — французский композитор, участник группы «Молодая Франция». Им написан ряд симфонических произведений, кантат; камерная музыка, вокальные циклы, сочинения для органа и др. — 52

- Линосье Раймонда (Linossier) — подруга юности Пуленка — 16, 17, 71, 81
- Лист Ферени (Liszt), 1811—1886—11, 33, 127
- Лифарь Сергей Михайлович, р. 1905, — русский танцовщик и балетмейстер, работает во Франции; участвовал в спектаклях «Русских балетов» Дягилева. Как балетмейстер выступил в 1929 году («Байка» Стравинского); позднее работал балетмейстером в Гранд-Опера. Написал книгу воспоминаний о Дягилеве, которая вышла в 1939 году в Париже — 95, 121
- Лонг Маргарита (Long), 1874—1966, — французская пианистка, профессор Парижской консерватории. Вместе с Тибо основала в 1946 году Международные конкурсы пианистов и скрипачей им. М. Лонг и Ж. Тибо — 215
- Лорансен Мария (Laurencin), 1885—1956, — французская художница, сформировавшаяся под воздействием импрессионизма. Выполняла декорации, костюмы и занавес к «Ланям» Пуленка — 42, 58, 59
- Лурье Артур (Lourié), р. 1892, — русский композитор, с 1922 года живет во Франции — 45
- Малер Альма (Mahler) — жена Густава Малера — 56
- Малер Густав (Mahler), 1860—1911, — австрийский композитор и дирижер — 56
- Малерб Анри (Malherbe) — французский поэт — 81
- Малипьеро Жан Франческо (Malipiero), р. 1882, — итальянский композитор, музыковед, музыкальный критик, педагог, музыкальный деятель, один из видных представителей современной итальянской музыки — 56
- Малларме Стефан (Mallarmé), 1842—1898, — французский поэт, последователь Бодлера и Эдгара По, один из вождей символизма. Эстетические воззрения Малларме оказали влияние на формирование музыкального импрессионизма — 17
- Мансо Жанна (Manseaux) — сестра Франсиса Пуленка — 9
- Маньяни Анна — знаменитая итальянская киноактриса — 178
- Маньяр Альберик (Maignard), 1865—1914, — французский композитор, ученик д'Энди и Массне. Прогрессивный деятель. Трагически погиб в начале первой мировой войны. Автор симфонических произведений, в числе которых «Гимн справедливости» в честь Дрейфуса (1903); музыки для театра — 45
- Маре Рольф де (Maré) — французский балетмейстер, вместе с Жаном Бёриным основатель Шведского балета. Маре поставил около пятидесяти балетов, среди которых «Человек и его желание», «Сотворение мира» Мийо; «Новобрачные с Эйфелевой башни», «Перерыв» Сати и др. — 50
- Маритен Жак (Maritain) — французский философ, эстетик, представитель идей неотомизма — 16

- Маркевич Игорь Борисович, р. 1912, — французский дирижер, пианист и композитор (по происхождению русский) — 85
- Массне Жюль Эмиль (Massenet), 1842—1912, — французский композитор; профессор Парижской консерватории, с 1910 — президент Академии изящных искусств, видный мастер лирической оперы — 11
- Матисс Анри (Matisse), 1869—1954, — французский художник — 58, 170
- Мейер Марсель (Meyer), 1897—1958, — французская пианистка, училась в Парижской консерватории у Корто и Виньеса; исполняла много современной музыки — 15, 44
- Менотти Джан Карло (Menotti), р. 1911, — американский композитор (итальянец по происхождению), либреттист, педагог. С 1928 года живет в США. Профессор Музыкального института Кёртис в Филадельфии — 153
- Мессаже Андре (Messager), 1853—1929, — французский театральный и концертный дирижер, автор оперетт и балетов, главный дирижер парижской Опера-комик (1898—1903), Гранд-Опера (1907—1914) — 16, 59, 73, 201
- Мессиаен Оливье (Messiaen), р. 1908, — французский композитор, органист, педагог, член творческой группы «Молодая Франция» (30-е годы); участник второй мировой войны, два года провел в немецком концлагере. С 1942 года — профессор Парижской консерватории; его ученики — П. Булез, С. Нигг, К. Штокхаузен — 21, 159
- Метерлинк Морис (Maeterlinck), 1862—1949, — бельгийский писатель, драматург. По пьесам Метерлинка написан ряд опер, в числе лучших — «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси — 25, 190
- Мийо Дариус (Milhaud), р. 1892, — французский композитор, участник «Шестерки», дирижер, критик, педагог; с 1936 года член Народной музыкальной федерации. В 1940 году был вынужден покинуть Францию, жил в США. Возвратился на родину в 1947 году; профессор Парижской консерватории. В 1926 году посетил СССР — 8, 19, 25, 37, 42, 44—46, 49, 51, 52, 55—58, 69, 86, 93, 94, 142, 152, 153, 203
- Миро Жоан (Miró), р. 1893 — художник — 171
- Митропулос Димитрий (Mitropoulos), 1896—1960, — греческий дирижер, пианист и композитор, профессор Афинской консерватории, почетный член Афинской академии, главный дирижер Нью-Йоркского филармонического оркестра — 148
- Миччиоли — 15
- Модильяни Амедео (Modigliani), 1884—1920, — итальянский художник — 27, 28
- Монвель Буте де (Monvel) — учительница музыки Пуленка — 13
- Монте Пьер (Monteux), 1875—1964, — французский дирижер, выступал с оркестрами Колонна и Опера-комик, сотрудничал с труппой «Русского балета», под его управлением

- шла премьера «Дафниса и Хлои», спектакли «Петрушки», «Весны священной» — 74
- Монтеверди Клаудио (Monteverdi), 1567—1643, — итальянский композитор, виолист-виртуоз, певец, дирижер — 11, 204
- Монье Адриенна (Monnier) — владелица книжной лавки, где собирались поэты, писатели и композиторы — 17, 40
- Мореас Жан (Moréas; псевдоним Пападиамандопулоса), 1856—1910, — французский поэт, прозаик, драматург греческого происхождения. Примкнув первоначально к символистам, затем основал «Романскую школу», ратовавшую за неоклассицизм в поэзии — 73, 204
- Мориак Франсуа (Mauriac), р. 1885, — французский писатель — 152
- Моро Люк Альбер (Moreau) — французский художник, перу которого принадлежат многочисленные зарисовки французских музыкантов, в том числе Мориса Равеля — 21
- Моцарт Вольфганг Амадей (Mozart), 1756—1791 — 11, 45, 73, 94, 204
- Муазан Женеви́ева (Moizan) — певица — 150
- Мусоргский Модест Петрович, 1839—1881, — 11, 14, 87, 101, 113, 148, 152, 157, 170, 200, 201, 204
- Мюнш Фриц (Münch) — сын известного страсбургского органиста Эрнеста Мюнша (брат Шарля Мюнша), дирижер, профессор Страсбургской консерватории и директор ее после Ги Ропарца; дирижировал «Stabat Mater» Пуленка в Страсбурге (1951) — 150
- Мюнш Шарль (Münch), р. 1891—1968, — французский дирижер, в молодости преподаватель скрипки в Страсбурге и солист оркестра «Гевандхауз» в Лейпциге. С 1932 года дирижировал во Франции, в 1948—1962 годы — главный дирижер Бостонского симфонического оркестра в США — 149, 198
- Мясин Леонид Федорович, р. 1896 — русский танцовщик и балетмейстер, с 1913 года работает за рубежом, с 1944 года живет в Америке. Много сотрудничал с Дягилевым, ставил балеты Мийо, Онеггера, Орика, Прокофьева, Соре, Франсе и др. — 175
- Набоков Николай (Nabokoff), р. 1903, — американский композитор русского происхождения — 85
- Невё Жинетт (Neveu), 1919—1949, — французская скрипачка, в 1934 году завоевала первую премию на конкурсе скрипачей им. Венявского в Варшаве. Погибла во время авиационной катастрофы при перелете через Атлантический океан — 129
- Немчинова Вера — русская танцовщица, с 1915 года в труппе Дягилева — 59, 78
- Нестьев Израиль Владимирович, р. 1911, — советский музыковед — 9
- Нижинская Бронислава Фоминична, р. 1891, — русская танцовщица, балетмейстер и педагог, сестра танцовщика Вацла-

- ва Нижинского. С 1923 года за границей осуществляла постановки балетов Стравинского, Равеля, Пуленка, с 1941 года живет в США — 59, 78
- Нижинский Вацлав Фомич, 1890—1950, — русский танцовщик, балетмейстер, выступал преимущественно под руководством Фокина. Нижинским поставлены балеты: «Послеполуденный отдых фавна» Дебюсси (1912, Париж), «Весна священная» Стравинского (1913, Париж), «Игры» Дебюсси (1913, Париж), «Тиль Уленшпигель» Р. Штрауса (1913, Париж) — 14
- Ницше Фридрих (Nietzsche), 1844—1900, — немецкий философ — 86
- Ноай Анна Элизабет де (Noailles), 1876—1933, — французская поэтесса — 77, 85
- Одель Стефан (Audel) — французский музыковед, соавтор книги «Я и мои друзья» (Пуленк) — 74, 85, 95, 143, 178
- Онеггер Артур (Honegger), 1892—1955, — французский композитор, швейцарец по происхождению, участник «Шестерки», дирижер, критик, педагог, музыкальный деятель. В 1936 году вошел в состав руководства Народной музыкальной Федерации; профессор композиции в Нормальной музыкальной школе — 8, 9, 25, 37, 43—45, 49, 51, 52, 93, 94, 121, 152, 176, 199, 203—206
- Опоре (Opogé) — 62
- Орик Жорж (Auric), р. 1899, — французский композитор, участник «Шестерки», директор театра Гранд-Опера, критик — 8, 15, 16, 25, 41, 44—46, 48, 49, 51—53, 58, 69—72, 85, 110, 142, 176, 177, 206
- Оффенбах Жак (Offenbach; псевдоним, настоящее имя Эбершт Якоб), 1819—1880, — французский композитор, дирижер, виолончелист, музыкальный деятель. Основал театр музыкальных миниатюр Буфф-Паризьен. Основоположник и крупнейший представитель французской классической оперетты — 86, 144
- Паганини Никколо (Paganini), 1782—1840, — итальянский скрипач и композитор — 127
- Палестрина Джованни (Palestrina), ок. 1525—1594, — итальянский композитор, глава римской полифонической школы — 150
- Парей Поль (Paray), р. 1886, — французский дирижер и композитор, руководитель концертов Ламурё, концертов Колонна — 110
- Перголези Джованни (Pergolesi), 1710—1736, — итальянский композитор, выдающийся представитель неаполитанской оперной школы — 150
- Пере Бенжамен (Peret), 1899—1959, — французский поэт, сюрреалист, директор ревю (вместе с Пьером Навиллем) «La Revolution surréaliste» — 36
- Пикабия Франсис (Picabia), 1879—1953, французский худож-

- ник, примыкал к дадаистам и сюрреалистам. Выполнил костюмы и декорации к балету Сати «Перерыв» (1924) — 175
- Пикассо Пабло (Picasso), р. 1881, — французский художник и общественный деятель — 17, 18, 21, 27, 28, 31, 58, 71, 72, 82, 110, 130, 131, 146, 171, 172, 175
- Пильсер Гарри (Pilsen) — дирижер американского джазового оркестра, впервые выступившего в Европе в 1918 году — 21
- Полиньяк Эдмонда де (Polignac урожденная Singer), 1878—1943, — меценатка, которая помогала многим музыкантам — Равелю, Р. Штраусу, Сати, Стравинскому, де Фалье, Пуленку — 73, 88
- Превер Жак (Prévert), р. 1900, — французский поэт, близкий группе сюрреалистов — 81
- Преже (Preger) — писал музыку в сотрудничестве с Пуленком и другими композиторами для «Движений сердца» в память Шопена — 52
- Претр Жорж (Prêtre) — французский дирижер — 178
- Прокофьев Сергей Сергеевич, 1891—1953, — русский советский композитор, пианист, нар. артист РСФСР — 58, 64, 124, 148, 199, 201
- Пуленк Жозеф — дед Франсиса Пуленка — 10, 11
- Пуленк Эмиль — отец Франсиса Пуленка — 10, 11, 14
- Пуччини Джакомо (Puccini), 1858—1924, — итальянский композитор, органист, сторонник реалистических традиций итальянского оперного искусства — 153
- Рабинович Георгий Борисович, р. 1918, — заведующий кафедрой иностранных языков МОЛГК — 9
- Равель Морис (Ravel), 1875—1937, — французский композитор — 15, 24, 28, 45, 61, 62, 95, 96, 109, 145, 152, 190, 200, 201
- Радигё Раймон (Radiguet), 1903—1923, — французский писатель и поэт, испытавший влияние Жакоба и Аполлинера — 50, 55
- Рамо Жан Филипп (Rameau), 1683—1764, — французский композитор, теоретик, органист, клавесинист, скрипач, педагог. Один из основоположников французской национальной музыкальной школы — 21, 77, 81
- Рахманинов Сергей Васильевич, 1873—1943, — русский композитор, пианист, дирижер — 33, 77, 94
- Реверди Пьер (Reverdy), 1889—1960, — французский поэт — 72
- Режан Габриель (Réjane; настоящее имя Габриель Шарлотта Режю — Réju), 1856—1920, — французская драматическая актриса. В 1906 году основала театр Режан. В России гастролировала в 1910 году — 12
- Ренуар Пьер Огюст (Renoir), 1841—1919, — французский художник — 204
- Рерих Николай Константинович, 1874—1947, — русский художник, археолог, писатель, театральный художник, академик

- живописи (1909), примыкал к художественному объединению «Мир искусства». С 1920 года жил и работал за границей — 58
- Ривера Диего (Rivera), 1886—1957, — мексиканский художник — 27
- Риети Витторио (Rieti), р. 1898, — итальянский композитор, с 1940 года работает в США — 56
- Риё Маке де (Rieux) — 140, 141
- Римский-Корсаков Николай Андреевич, 1844—1908, — русский композитор, педагог, дирижер, критик, музыкальный деятель — 18
- Рисс-Арбо — 11
- Рождественский Всеволод Александрович, р. 1895 — советский поэт — 6, 139
- Рождественский Геннадий Николаевич, р. 1931, — советский дирижер, засл. артист РСФСР — 6
- Ролан-Манюэль Алексис (Roland-Manuel; псевдоним, настоящее имя Леви, Алексис-Манюэль), р. 1891, — французский композитор, ученик Русселя, Равеля; музыковед, автор книг о Равеле, де Фалья, Онеггере. Профессор эстетики в Парижской консерватории — 44, 52, 98
- Роллан Ромен (Rolland), 1866—1944, — французский писатель — 92, 93, 190, 191
- Роль-Танги — герой французского Сопротивления — 7
- Ронсар Пьер (Ronsard), 1524—1585, — французский поэт, известен одами, элегиями, поэмами — 71—73, 111
- Россини Джакомо Антонио (Rossini), 1792—1868, — итальянский композитор, дирижер, пианист, скрипач, виолончелист, музыкальный деятель — 150
- Ростан Клод (Rostand), р. 1912, — французский историк музыки и музыкальный критик; автор книг о Р. Штраусе, Форе, Брамсе, Пуленке, Мессиае и других — 11, 74, 94, 145, 205
- Руа Жан (Roy), — французский музыковед, автор книги о Пуленке — 118, 127, 150, 207
- Руайер Жюль (Royer) — мать Франсиса Пуленка — 10, 11, 12, 14
- Руар Поль (Rouart) — французский издатель — 129
- Рубинштейн Антон Григорьевич, 1829—1894, — русский пианист, композитор, дирижер, педагог и музыкальный деятель — 11
- Рубинштейн Артур (Rubinstein), р. 1886, — польский пианист, с 1946 года гражданин США — 57
- Руссель Альбер (Russel), 1869—1937, — французский композитор, педагог, музыкальный деятель. В 1936 году избран почетным председателем Народной музыкальной федерации — 52, 93
- Руссо Жан-Жак (Rousseau), 1671—1741, — французский поэт, писатель, композитор, общественный деятель — 74
- Руше Жак (Rouché), 1862—1957, — французский музыкальный

- деятель, директор Гранд-Опера в Париже (1914—1945) — 140
 Сабнина Марина Дмитриевна, р. 1917, — советский музыковед — 9
 Сальмон Андре (Salmon), р. 1881, — французский поэт, романист и мемуарист — 33
 Сандрар Блез (Cendrars; псевдоним, настоящее имя Фредерик Заузер Холл), 1887—1961, — французский поэт, автор романов и рассказов — 175
 Сартр Жан Поль (Sartre), р. 1905, — французский писатель и философ-экзистенциалист, участник движения Сопротивления. Крупнейшие романы: «Тошнота», трилогия «Дороги свободы». На русский язык переведены его пьесы, автобиографическая повесть «Слова» — 159
 Сати Эрик (Satie), 1866—1925, — французский композитор, в 80-е годы XIX века один из зачинателей импрессионизма, в начале XX века — конструктивизма. После первой мировой войны вокруг него группируется «Шестерка», в 1923 году — Аркейская школа — 15, 17, 18, 25, 32, 33, 37, 42—48, 70, 71, 85, 142, 164, 175, 201, 204, 205
 Сегонзак Андре (Dupouyer de Segonzac), р. 1884, — художник из группы Фовистов — 21
 Сезанн Поль (Cézanne), 1839—1906, — французский художник — 27
 Сен-Леон Шарль (Saint-Leon), 1821—1870, — французский балетмейстер — 61
 Сен-Санс Шарль Камиль (Saint-Saëns), 1835—1921, — французский композитор, пианист, органист, дирижер, критик, музыкально-общественный деятель. Инициатор создания Национального музыкального общества (1871) — 28
 Серанж Жанна (Seringe) — племянница Франсиса Пуленка — 9
 Сермье Роже де — 88
 Скарлатти Доменико (Scarlatti), 1685—1757, — итальянский композитор, клавесинист, органист, дирижер. Основная область творчества — клавирная музыка. Сочинения Доменико Скарлатти для клавесина сыграли существенную роль в развитии сонатной формы — 73, 74, 204
 Скотто Венсан (Scotto) — 19
 Скрябин Александр Николаевич, 1872—1915, — русский композитор и пианист — 18
 Соге Анри (Sauguet; настоящее имя — Анри Пьер Пупар), р. 1901, — французский композитор, органист, критик. Представитель Аркейской школы — 25, 52, 85, 86, 109
 Соллертинский Иван Иванович, 1902—1944, — русский советский музыковед, литературовед и театровед, профессор Ленинградской консерватории — 8
 Софокл (Sophokles), ок. 495—405 до н. э., — древнегреческий драматург — 176
 Стендаль (Stendhal; настоящее имя Анри Мари Бейль — Beyle), 1783—1842, — французский писатель. Помимо крупных ро-

- манов автор ряда работ, посвященных жизни и творчеству композиторов — 59
- Стравинский Игорь Федорович (Strawinsky), р. 1882, — русский композитор, дирижер, пианист, ученик Римского-Корсакова. В 1910—1920 годы жил и работал в Швейцарии и Париже, в 1939 году переехал в США. Крупнейший современный композитор — 14, 15, 16, 17, 18, 19, 21, 24, 27, 28, 38, 43, 45, 58, 64, 68, 88, 153, 175, 176, 200, 201, 204
- Тайфер Жермена (Tailleferre), р. 1892, — французский композитор, участница «Шестерки» — 8, 44, 45, 49, 51, 52
- Тайманов Марк, р. 1926, — советский пианист и шахматист, выступает в фортепианном дуэте вместе с Л. Брук — 5
- Тарасова Ольга Георгиевна — советский балетмейстер — 6
- Тассенкур Марсель (Tassencourt) совместно с А. Бегинном в 1948 году опубликовала «Диалоги кармелиток» Ж. Бернаноса как театральную пьесу — 155
- Толстой Алексей Николаевич, 1882—1945, — русский советский писатель — 27
- Тулуз-Лотрек Анри (Toulouse-Lautrec), 1864—1901, — французский художник и график — 206
- Удгэт Лесли (Woodgate) — английский дирижер и композитор — 129
- Фалья Мануэль де (Falla), 1876—1946, — испанский композитор, пианист — 74
- Фарг Леон Поль (Fargue), 1876—1947, — французский поэт — 17, 85
- Феврие Жак (Fevrier), р. 1900, — французский пианист, ученик М. Лонг, вместе с Пуленком играл и осуществил запись на пластинку его концерта для двух фортепиано — 88
- Федоров Владимир Михайлович, р. 1901, — президент Международного музыкального совета — 9
- Ферру Пьер Октав (Ferroud), 1900—1936, — французский композитор, друг Пуленка. Вместе с Онеггером, Мийо, Прокофьевым, Барро, Пуленком участвовал в создании музыкального содружества «Тритон», целью которого была пропаганда современной камерной музыки. Писал в разных жанрах, особенно плодотворно в области камерной музыки. Трагически погиб в автомобильной катастрофе — 11—12
- Физдэл Роберт (Fizdale) — американский пианист, в дуэте с Артуром Гошом исполнял произведения Пуленка для двух фортепиано — 151
- Филип Жизель (Philips) — французский музыковед — 9
- Фокопе Ги Пьер (Faucoupet), 1882—1920, — французский живописец, художник-костюмер — 47
- Фомбер Морис (Fombeur), р. 1906, — французский поэт — 81, 128
- Форе Габриель (Fauré), 1845—1924, — французский композитор, органист, дирижер, критик, педагог; один из основателей и руководителей Национального музыкального общества.

- Профессор Парижской консерватории по классу композиции, директор ее. Среди его учеников Равель, Кёклен, Шмитт, Н. Буланже, Роже-Дюкасс — 13, 15, 96, 205
- Форт Тертруда фон Ле (Fort), р. 1876, — немецкая писательница, автор книги «Последняя на эшафоте», которую использовал Ж. Бернанос как материал для написания «Диалогов кармелиток» — 154, 156
- Франк Жан-Мишель (Frank) — французский художник — 78
- Франк Сезар (Frank), 1822—1890, — французский композитор, органист, педагог — 11, 13, 116
- Франсе Жан (François), р. 1912, — французский композитор и пианист — 52
- Франциск Ассизский (François d'Assise — в миру Джованни Бернардоне), 1182—1226, итальянский религиозный деятель, основатель монашеского ордена францисканцев — 147
- Фрателини Альбер (Fratellini) — знаменитый итальянский клоун, руководитель группы, при участии которой был поставлен балет Мийо «Бык на крыше» в 1919 году — 46, 47
- Френе Роже де ля (Fresnaye), 1885—1925, — французский художник, в 1921 году написал портрет Пуленка. Участник первой мировой войны — 43
- Фройнд Мария (Freund) 1876—1966, — польская певица, известная исполнением песен Шуберта, Брамса, Шумана, первая исполнительница «Лунного Пьеро» Шенберга в Париже (1922). Друг Густава Малера, в 1912 году исполняла его «Песни об умерших детях» — 56
- Фурнье Пьер (Fournier), р. 1906, — французский виолончелист, профессор Парижской консерватории (1941—1949) — 153
- Хемингуэй Эрнест (Hemingway), 1899—1961, — американский писатель — 27
- Хенце Ганс Вернер (Henze), р. 1926, — немецкий композитор — 178
- Хиндемит Пауль (Hindemith), 1895—1963, немецкий композитор, альтист, дирижер, педагог, музыковед-теоретик — 77
- Чайковский Петр Ильич, 1840—1893 — 63, 64, 185
- Шабрие Эмманюэль Алексис (Chabrier), 1841—1894, — французский композитор, пианист, хормейстер, юрист. Произведения Шабрие оказали сильное влияние на творчество Пуленка — 19, 20, 45, 95, 145, 199, 201
- Шагал Марк (Chagall), р. 1887, — французский художник, выходец из России — 27, 171, 172, 204
- Шарпантье Гюстав (Charpentier), 1860—1956, — французский композитор, музыкально-общественный деятель, организатор народных музыкальных празднеств, инициатор создания Народного театра, основатель Народной консерватории. Один из последователей натуралистической эстетики — 205
- Шёнберг Арнольд (Schönberg), 1874—1951, — австрийский композитор, дирижер, педагог, теоретик; учитель Берга, Ве-

- берна, Эйслера: основатель системы додекафонии — 15, 16, 33, 45, 49, 56, 197
- Шимановский Кароль (Szymanowski), 1882—1937, — польский композитор и пианист — 69
- Шмитт Флоран (Schmitt), 1870—1958, — французский композитор, критик, педагог, музыкальный деятель. Творчество Шмитта близко импрессионизму, а также романтизму — 45
- Шопен Фридерик (Chopin), 1810—1849 — 11, 18, 52, 55, 63, 204
- Штраус Иоганн (Strauß), 1825—1899, — австрийский композитор, дирижер, скрипач, выдающийся мастер танцевальной музыки, «король вальсов» — 63
- Штраус Рихард (Strauß), 1864—1949, — немецкий композитор, дирижер — 45, 153, 190, 205
- Шуберт Франц (Schubert), 1797—1828, — австрийский композитор — 6, 11, 13, 41, 96, 98, 203, 204
- Шуман Роберт (Schumann), 1810—1856, — немецкий композитор, критик, педагог, дирижер, музыкальный деятель — 11, 13, 15, 96, 128, 204, 205
- Эльль Анри (Hell) — французский музыковед, автор известной монографии о Пуленке — 24, 133, 150, 151, 154, 207
- Элюар Поль (Eluard; настоящее имя Эжен Грендель), 1895—1952, — французский поэт, сюрреалист в раннем творчестве. В конце 30-х годов порывает с сюрреализмом, переходит на реалистические позиции. Активный участник движения Сопротивления — 6, 7, 8, 16, 17, 32, 36, 42, 72, 81, 92, 93, 95—98, 105, 109, 118, 122, 129—132, 139, 148, 170—172, 202—204
- Эренбург Илья Григорьевич, 1891—1967, — русский советский писатель — 27, 36, 82, 155
- Эртэ Р. — декоратор — 141
- Юренева Надежда Юрьевна — советская певица, одна из первых исполнительниц в СССР «Голоса человеческого» Пуленка — 6

Краткая библиография

на русском языке

- Балашов Н. Аполлинер и его место во французской поэзии. В книге: Аполлинер. Стихи. М., Изд. «Наука», 1967.
- Гофман Р. Франсис Пуленк. Журнал «Советская музыка», 1963, № 4.
- Дюмениль Р. Современные французские композиторы группы «Шести». Л., 1964.
- Дюрей Л. Музыка и музыканты Франции. Журнал «Советская музыка», 1955, № 8.
- Журдан-Моранж Э. Мои друзья музыканты, М., 1966.
- История французской литературы в четырех томах, т. IV, М., 1963.
- Кёклен Ш. Современная французская музыка и Народный фронт. Журнал «Советская музыка», 1938, № 10—11.
- Леонтьева О. Западноевропейские композиторы середины XX века. М., «Музыка», 1964.
- Медведева И. «Моя музыка — это мой портрет...» Журнал «Советская музыка», 1969, № 1.
- Мийо Д. Заметки без музыки. Журнал «Советская музыка», 1962, № 9 и 1963, № 3.
- Новая французская музыка. «Шесть». Сб. статей, Л., «Academia», 1926.
- Онеггер А. Я — композитор. М., 1963.
- Пуленк Ф. «Его фортепианная музыка». Журнал «Советская музыка», 1968, № 4.
- Пуленк Ф. Разговор о Равеле. Журнал «Советская музыка», 1965, № 3.
- Пуленк Ф. Сергей Прокофьев, в сб. «Сергей Прокофьев. Статьи и Материалы». М., 1965.
- Раппопорт Л. Артур Онеггер. Л., 1967.
- Робер Ф. Живой Пуленк. Журнал «Советская музыка», 1964, № 1.
- Розеншильд К. Музыкальное искусство и религия. М., 1964.
- Сабинина М. Париж глазами музыканта. Журнал «Советская музыка», 1960, № 1.
- Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963.
- Филенко Г. Эрик Сати. В сб. «Вопросы теории и эстетики музыки», вып. 5. Л., 1967.
- Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. М., 1964.
- Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. М., 1964.
- Шостакович Д. «Три вопроса, один ответ». Журнал «Советская музыка», 1964, № 12.
- Эренбург И. Французские тетради. М., 1959.
- Ярустовский Б. Игорь Стравинский. М., 1963.

На иностранных языках

- Brelet G. Francis Poulenc. В книге: Histoire de la musique, v. 2, Paris, 1960.
- Bruyr J. L'écran des musiciens. Paris, 1930.
- Cocteau J. Le coq et l'arlequin. Paris, 1918.
- Collaer P. La musique moderne. Paris, 1955.
- Dumesnil R. Histoire de la musique. Paris, 1959, v. 5.
- Encyclopedie de la musique. Paris, 1958—1961 (Fasquelle).
- Eyez R. American Premiere of Poulenc Opera. «Mus. America», 1957, № 11.
- Favre G. Musiciens français contemporains. Paris, 1956 (v. 2).
- Gavoty B. Comment Poulenc a composé les «Dialogues des Carmélites». Le journal musical français, 1957, № 62.
- Hayoz J.-M. Francis Poulenc et son temps. «Revue musicale Suisse», XI, 1963.
- Hell H. Francis Poulenc, musicien français. Paris, 1958.
- Hell H. Francis Poulenc, translated from the french and introduced by E. Lockspeiser, London, 1959.
- Hell H. Вступительная статья в книге: F. Poulenc. «La voix humaine». Radio corporation of America, Soria series, 1960.
- Houdin M. La jeunesse nogentaise de Francis Poulenc. Bulletin de la Société historique et archéologique de Nogent-sur-Marne. 1964, XV.
- Jourdan-Morhange H. «La voix humaine» à L'Opéra-Comique au grand événement de la scène française. «Les lettres françaises», 1959, № 760.
- Landormy P. La musique française après Debussy. Paris, 1943.
- Milhaud D. Etudes. Paris, 1927.
- Philips G. Essai sur l'oeuvre lyrique de Francis Poulenc. Paris, 1958 (рукопись).
- Poulenc F. Correspondance. 1915—1963. Paris, 1967.
- Poulenc F. Emmanuel Chabrier, «La Palatine», 1961.
- Poulenc F. Entretiens avec Claude Rostand. Paris, 1954.
- Poulenc F. Hommage à Béla Bartók. «Revue musicale», 1955, N 224.
- Poulenc F. Journal de mes mélodies. Paris, 1964.
- Poulenc F. La musique de piano d'Eric Satie. «Revue musicale», 1952, N 214.
- Poulenc F. La musique de piano de Prokofieff. Musique Russe, v. 2. Paris, 1953.
- Poulenc F. La musique et les ballets Russe de Serge de Diaghilev. Histoire de la musique, v. 2. Paris, 1960.
- Poulenc F. Le coeur de Maurice Ravel. «La Nouvelle revue», 1941, janv.

Poulenc F. Moi et mes amis. Confidences recueillies par Stéphane Audel. Paris, 1964.
Poulenc F. Préface pour «Albeniz» de Gabriel Laplasse. Paris, 1956.
Poulenc F. Une lettre de Francis Poulenc. Avant «La voix humaine» à L'Opéra-Comique. «Les Lettres françaises», 1959, № 759.
Rostand C. La musique française contemporaine. Paris, 1957.
Roy J. Francis Poulenc. Paris, 1964.
Samuel C. Panorama de l'art musical contemporain. Paris, 1963.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	5
Глава I. Детские и юношеские годы. Первые произведения	10
Глава II. Музыкальный и литературный Париж. Становление Пуленка как композитора	26
Глава III. Балеты «Лани» и «Утренняя серенада». Камерно-инструментальное творчество	58
Глава IV. Сотрудничество с Полем Элюаром. Кантата «Засуха». Органный концерт	92
Глава V. Оккупированный Париж. Балет «Примерные животные». Кантата «Лик человеческий»	119
Глава VI. Оперы «Грудь Тирезия» и «Диалоги кармелиток»	140
Глава VII. Опера «Голос человеческий». Последние годы жизни	174
Заключение	200
<i>Список произведений Ф. Пуленка</i>	208
<i>Указатель имен</i>	217
<i>Библиография</i>	237

Медведева Ирина Андреевна

ФРАНСИС ПУЛЕНК

Редактор И. Прудникова	Художник А. Захаров
Художественный ред. В. Антипов	Технический ред. Р. Орлова
Корректор М. Кроль	

Подписано к печати 31/VII—69 г. А-09526 Формат бумаги 84×108¹/₃₂
Печ. л. 8,0 (Усл. п. л. 13,44) Уч.-изд. л. 11,85 (с вкл.) Тираж 9000 экз.
Изд. № 2 Т. п. 68 г., № 471 Зак. 1429 Цена 95 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 6 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, Ж-88, 1-й Южно-портовый пр., 17.