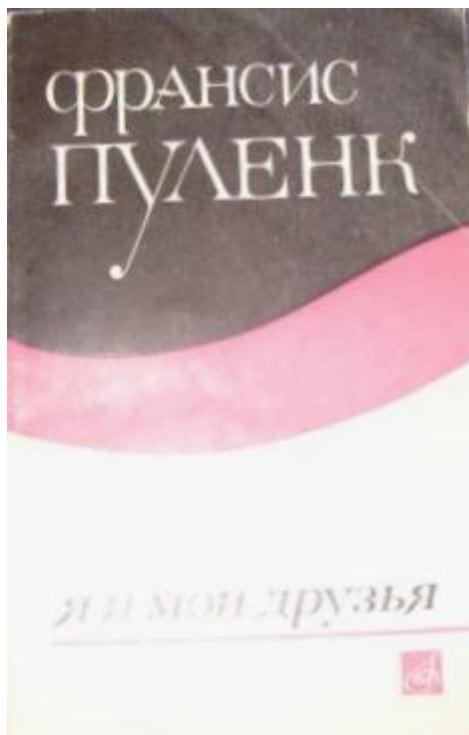


# Франсис Пуленк

## *Я и мои друзья*



*Вступительная статья и общая редакция Г. Филенко*

Издательство «Музыка», 1977 г

# ФРАНСИС ПУЛЕНК — ПИСАТЕЛЬ

Франсис Пуленк принадлежит к плеяде талантливых композиторов, закрепивших международный престиж французской музыки, установленный Дебюсси и Равелем. Пуленк и его сверстники сформировались в годы первой мировой войны, привлекли внимание своими новаторскими исканиями еще в 20-е годы, завоевали признание в 30-е годы и возглавили французскую музыку в 40—50-е годы нашего века. Авангард этого поколения музыкантов представляла знаменитая «Шестерка»: Артюр Онеггер, Дариус Мийо, Франсис Пуленк, Жорж Орик, Луи Дюрей и Жермена Тайефер. Каждый из них сыграл свою неповторимую роль в развитии французской музыки. Ушли из жизни лидеры этой группы Артюр Онеггер, Франсис Пуленк, Дариус Мийо; продолжают занимать и в наши дни видное место среди музыкантов старшего поколения: Жорж Орик — член Института Франции и президент Ассоциации драматургов и композиторов, Луи Дюрей — выдающийся прогрессивный общественный деятель, глава Объединения прогрессивных музыкантов Франции, президент Народной музыкальной федерации, неутомимый исследователь французской народной музыки; известна своей разнообразной музыкой для детей и юношества, а также для кино и театра Жермена Тайефер.

Почти полтора десятилетия прошло со дня внезапной смерти Франсиса Пуленка, сраженного сердечным кризом 30 января 1963 года. За эти годы музыка многих его современников, пользовавшихся в недавнем прошлом шумной известностью, оказалась унесенной стремительным потоком сменяющихся кратковременных течений и тенденций. Но творчество Пуленка живет не только во Франции, но и далеко за ее пределами. Исполняются его оперы и кантаты, инструментальные сочинения и балеты, романсы и хоры. Музыка Пуленка никогда не отличалась особо смелым новаторством; отмеченная духом современности, она вместе с тем определялась национальными французскими традициями и, быть может, именно поэтому неизменно сохраняла живое воздействие на слушателей. Ее благородный сдержанный лиризм, ее жизнерадостность, юмор, задушевность и образность находят отклик в сердцах и сегодня. «Франсис Пуленк — это сама музыка, — писал еще в 1926 году в своих «Этюдах» Дариус Мийо, — я не знаю другой музыки, которая действовала бы столь же непосредственно, была бы столь же просто выражена и достигала бы цели с такой же безошибочностью».

В нашей стране музыка Пуленка привлекала внимание еще в 20-е годы, когда неоднократно звучали на концертной эстраде его фортепианные пьесы и миниатюрные сонаты для разного состава духовых инструментов. Несравненно более широкой известностью стал пользоваться у нас Пуленк в послевоенные годы, когда он завоевал симпатии советских слушателей своей лирической трагедией «Человеческий голос», фортепианными концертами и инструментальными сонатами. Его кантата для двух хоров «Лик человеческий» на стихи Поля Элюара прозвучала как вечно живой голос героев Сопротивления, поющий о страданиях и надеждах борцов за свободу Франции против тьмы фашизма. (Кантата была издана у нас с русским переводом стихов Всеволода Рождественского, и можно лишь пожалеть, что это выдающееся произведение, овеянное горячим патриотизмом и высокой гражданственностью, редко исполняется нашими хоровыми коллективами.)

Более широкое знакомство с музыкой Пуленка побудило наше музыкознание к изучению жизни и творчества композитора. Начало положила И. Медведева своей монографией «Франсис Пуленк» (1969). В нашем музыкознании это первый опыт последовательного освещения жизненных перипетий, творческой эволюции и особенностей стиля Франсиса Пуленка. Затем появились «Письма» Пуленка (1970), из которых выяснилось, сколь значительно было место, занимаемое композитором в музыкальной и культурной жизни

современной Франции. В «Письмах» открылось обаяние личности Пуленка, многогранность его интересов, широта его связей с выдающимися современниками, его дружеское и творческое общение с поэтами, писателями, художниками, музыкантами разных стран и направлений. «Письма» не могли не вызвать интереса к личности Пуленка, его творческой и исполнительской деятельности, его мыслям о музыке. В эпистолярном общении с друзьями Пуленк проявляет себя как наблюдательный чуткий современник, откликающийся на многочисленные события почти половины нашего века — бурного времени между двумя войнами и последующего послевоенного двадцатилетия. В орбите его внимания, разумеется, жизнь Франции, и прежде всего — довольно узкий круг жизни искусства, но и в этом микромире отражаются общественные явления более крупного масштаба и, кроме того, Пуленк выражает достаточно активный интерес к событиям, далеко выходящим за грани тесного мирка музыкального искусства. Хотя его суждения об этих событиях мы не всегда можем разделить, они примечательны для нас уже тем, что выражают умонастроения достаточно широкого слоя французского общества. Представляет несомненный интерес возможность последить за той довольно типичной для определенной среды французской интеллигенции эволюцией, которую претерпевает Пуленк. В 20-е годы он беспечно наслаждается жизнью шумно веселящегося послевоенного Парижа. В 30-е годы он скрывает под маской аполитичности нарастающее в нем беспокойство в преддверии к мировой катастрофе, а в годы второй мировой войны тяжело переживает бедствия, выпавшие на долю Франции, и по мере сил участвует, как каждый честный любящий родину француз, в движении Сопротивления, и по имеющимся данным его участие в тайной борьбе с оккупантами было довольно значительным. Выдающийся музыкант запечатлевает в своих творениях — интимно-лирических песнях и эпической кантате — мысли и чувства участников борьбы. Наконец, перед нами Пуленк послевоенных лет, в поисках утраченного душевного равновесия, не сумевший найти иного пути, чем обращение к утешительной вере в моральные ценности христианского гуманизма.

Пуленк—музыкант, композитор и пианист, разносторонне одаренная артистическая натура — сформировался в очень благоприятных условиях. Он родился и вырос в Париже, в состоятельной буржуазной семье, в которой любили и ценили искусство и способствовали развитию артистических склонностей сына. Атмосфера благополучия, твердые моральные устои и давние культурные традиции, царившие в дружной семье, определили круг интересов и мировосприятие Пуленка. С детских лет сильные музыкальные впечатления неразрывно связаны у Пуленка со зрительными. По самой своей природе его музыкальное мышление образно. Он не просто любит, он рядом с музыкой изучает поэзию, живопись, театр; так же, как и музыкой, композитор живет ими. Живая впечатлительность сочетается в нем со стремлением осмыслить свои впечатления. Но строй его мыслей определяется не рассудком, а эмоциями. Перефразируя одно из любимых им стихотворений Элюара, можно сказать, что он живет сердцем и в нем «сердце владеет рассудком». Однако, как в истом французе, в нем силен здравый смысл, контролирующая эмоции рационалистичность. Поэтому он столь часто шутит над чувствительностью, хотя она так свойственна ему самому. В творчестве сочетание нежности и иронии — одна из обаятельных черт его лирики. Пуленк обладает талантом (а может быть искусством?) легко общаться с людьми различных социальных слоев. «Общительна» и его музыка, непосредственно воспринимаемая самыми разными слушателями, не только его соотечественниками, но и чужестранцами, которым не приходится переводить на понятный им язык то, о чем повествует чисто французская музыка Пуленка. Разве не является свойство «общительности» (по выражению Б. В. Асафьева) одним из самых редких и ценных качеств музыки! Им обладали Моцарт и Шуберт, Глинка и Чайковский, Шопен и Бизе, Григ и Альбенис. Им обладает и младший их собрат — Франсис Пуленк.

Свою композиторскую деятельность Пуленк с первых же шагов сочетает с исполнительской, но в отличие от многих своих современников далеко не сразу решается предавать гласности свои мысли о музыке. Лишь в зрелом возрасте и не без колебаний композитор начинает делиться своими воззрениями в статьях, книгах и по радио в тщательно подготовленных беседах, которые затем превращались в книги, сохранявшие, однако, своеобразную форму, непринужденного обмена мыслями с любознательным собеседником. Впервые Пуленк выступил в печати в 1941 году с небольшой статьей-воспоминанием, озаглавленной «Сердце Мориса Равеля» («Le Coeur de Maurice Ravel» *La Nouvelle Revue*, 1941, I).

Эта восторженная дань памяти великого французского музыканта, с которым Пуленк довольно близко общался в последние годы жизни Равеля, приобретает особую значительность именно в то время, в период оккупации. В близком ключе написана в 1955 году статья «Памяти Бела Бартока» («Hommage a Bela Bartok», *Revue Musicale*, 1955, Nr. 224) И в ней преобладает тон воспоминания, хотя Пуленк мало общался с Бартоком, но неоднократно присутствовал на его концертах, и восхищался им как пианистом и композитором. Статья написана очень тепло, уважительно и сочувственно к тяжким испытаниям, которые выпали на долю Бартока, покинувшего родину, уехавшего в добровольное изгнание в знак протеста против хортистского режима. Пуленк вспоминает о выступлениях Бартока в Париже: «...виртуоз он был не менее выдающийся, чем композитор». Пуленк выражает сожаление о запоздалом признании Бартока во Франции: «Я думаю, что можно очень просто объяснить эту недооценку одного из самых великих музыкантов всех времен, вспомнив, что с 1914 по 1940 годы лучи гения Стравинского были столь ослепительны, что отодвигали в тень все остальное. Одному богу известно, насколько я сам восторгался Стравинским, непрерывно, начиная от «Жар-птицы» и кончая «Похождениями повесы», но я понимаю, что в поисках неведомого, а не просто новенького, молодежь 1940 года страстно увлекается Бартоком. Если бы мне было сейчас 20 лет, я, наверное, тоже примкнул бы к этой школе». Удивительно тактично и вместе с тем с огромным сочувствием Пуленк говорит о своей последней встрече с Бартоком: «В последний раз я его видел в Голландии незадолго до войны. На его лице, как когда-то на лице де Фальи, лежал отпечаток особого аскетизма. Перед нами был подлинный аристократ духа, меланхолично направлявшийся в изгнание и — как он, увы, наверное, это знал — безвозвратно... В маленьком зале в Амстердаме Барток играл со своей женой свою Сонату для двух роялей; за несколько дней до того они исполнили Двойной концерт Моцарта в сопровождении оркестра. Я редко бывал так глубоко взволнован, как в тот вечер при виде этих двух бледных изгнанников, игравших перед полупустым залом. То, что Барток был единственным прославленным музыкантом нашего времени, умершим в нужде, да еще в Америке, мне всегда казалось особым знамением судьбы. Столь чистый гений, горевший великолепным творческим огнем, обречен был кончить свою жизнь мучеником» («*Revue Musicale*», 1955, Nr. 224, p. 19).

Более специальный развернутый характер носит статья Пуленка «Фортепианная музыка Эрика Сати» («*Revue Musicale*», 1932, Nr. 212), в которой он объясняет, в чем именно заключалась сила новаторства Сати и секрет воздействия его на молодежь в 40—20-е годы. Статья «Фортепианная музыка Прокофьева» достаточно хорошо известна у нас, так как публиковалась неоднократно. В ней Пуленк рассматривает сочинения Прокофьева как композитор и пианист, определяет черты неповторимого своеобразия Прокофьева и выражает свое восхищение им. Наиболее развернутой среди статей является очерк «Музыка и русский балет Сергея Дягилева» («*La Musique et les ballets Russes de Serge de Diaghilev*». *Histoire de la Musique*, v. 2, Paris, 1960). В ней Пуленк мобилизовал все свои воспоминания о личном общении с Дягилевым и его труппой и с удивительным беспристрастием констатировал то огромное значение, которое имело для французского

музыкального искусства дело Дягилева и его личное воздействие на французских музыкантов.

Наиболее значительной работой музыковедческого плана является монография Пуленка об Эмманюэле Шабрие («Emmanuel Chabrier». La Palatin, 1961). Она рассчитана на широкого и в то же время просвещенного читателя; цель ее — защитить Шабрие, несправедливо забытого и недооцененного в его исторической роли. Книга написана живо, горячо и просто, хотя за этой простотой скрывается исчерпывающее знание наследия Шабрие и его окружения, тщательный отбор фактов, смелость аналогий и сравнений, точность оценок. Текст изобилует множеством тонких и проницательных замечаний о тематике сочинений Шабрие, о его стиле, природе его языка, о смелой трактовке жанрового и народного начал, о преемственных связях Шабрие с Равелем и с современными музыкантами, среди которых он упоминает и себя как «музыкального внука» Шабрие. Такую книгу, увлекательную, тонкую, мог написать только композитор, близкий по духу Шабрие, владеющий всеми тайнами композиторского ремесла и потому проникающий в самую суть творческого процесса. И все же Пуленк меньше всего исследователь или беспристрастный повествователь. Наиболее интересны те его страницы, где он приводит не только известные ему факты, но вызывает в памяти живые фигуры близких, хорошо ему известных или внушающих восхищение художников, создавая их словесные портреты на живописном фоне бытовых подробностей и анекдотических происшествий. Поэтому наибольший интерес представляют две его книги, возникшие на почве бесед, и совсем особое место занимает посмертно изданный друзьями «Дневник моих песен». Еще в 1954 году выходит из печати книга Пуленка «Беседы с Клодом Ростаном», представляющая собой запись бесед, звучавших в серии передач Национального радио и телевидения Франции с октября 1953 по апрель 1954 года. Подобного рода беседы с различными выдающимися деятелями стали новой распространенной формой рассказов о себе и своем деле. Так, в 1952 году появились «Беседы Дариюса Мийо с Клодом Ростаном», а среди более поздних следует упомянуть «Беседы Оливье Мессиана с Клодом Самюэлем» (1967). Форму бесед или рассказов о себе носит целая серия книг, опубликованных издательством «Конквистадор». Некоторые из них известны также и в русских переводах, например, «Я — композитор» А. Онеггера (1951), в которой Онеггер «беседует» с музыковедом Б. Гавоти, или «Я - дирижер» Ш. Мюнша (1960). В «Беседах с Клодом Ростаном» Пуленк рассказывает о своем детстве, учителях, друзьях, о своем творческом формировании и истории создания своих сочинений, своих художественных вкусах и философских воззрениях. В предисловии к книге Клод Ростан пишет: «Пуленк отвечал с объективностью, ясностью, простотой, а порой такой суровостью по отношению к самому себе, какую не часто встретишь».

Десять лет спустя Пуленк возвращается к этой форме общения с аудиторией, подготовив серию передач по предложению Радио французской Швейцарии в виде бесед с молодым музыковедом Стефаном Оделем. Запись их не состоялась по причине скоропостижной смерти композитора. Беседы эти превратились в книгу «Я и мои друзья», подготовленную к печати Оделем, предпославшим ей развернутое предисловие — «Последние дни в Нуазе». Одель скрупулезно сохранил в книге текст Пуленка и построение бесед, разделенных на главы, каждая из которых имеет свою тему. Книга состоит из двух разделов. В первом — «Я и мои друзья» — можно найти много общего с тем, что уже рассказывал Пуленк о себе в «Беседах с Ростаном». Однако это не простое повторение, а новый вариант повествования о своем жизненном пути, в котором расставлены новые акценты. Так, несколько сокращено описание ранних лет жизни, зато расширены более поздние этапы и появился новый раздел, охватывающий последние 10 лет жизни и творчества.

И в этой книге в первом разделе большое место отводится выдающимся исполнителям, встречи с которыми сыграли значительную роль в формировании и деятельности Пуленка: пианисту Рикардо Виньесу, учителю, покровителю и другу, которому, по словам Пуленка, он как музыкант «обязан всем»; Ванде Ландовской — выдающейся клавесинистке, благодаря настояниям которой Пуленком был написан «Сельский концерт» для клавесина. Важным событием своей жизни Пуленк считает встречу и дальнейшее содружество с певцом Пьером Бернаком, ставшим вдохновителем многих его вокальных произведений, рассчитанных на исполнительское мастерство именно этого певца. Полны восхищения строки, посвященные певице Дениз Дюваль; в ней Пуленк видит идеальную исполнительницу партий своих оперных героинь и подлинную вдохновительницу созданного им в опере «Диалоги кармелиток» образа Бланш де ля Форс. Поразительна эта способность композитора так самозабвенно восхищаться своими исполнителями, которых он одаряет горячей признательностью и правом на сотворчество. Как будто они, а не Пуленк, создали наиболее проникновенные страницы его сочинений.

Вторая часть книги — «Мои друзья и я» — состоит из восьми отдельных очерков-портретов выдающихся деятелей искусства и близких друзей, встречи с которыми обогатили его жизнь. Таковыми он считает Эрика Сати, Макса Жакоба, Мануэля де Фалью, Артюра Онеггера, Сергея Прокофьева, Мориса Равеля и Игоря Стравинского.

Пуленк ставит своей задачей сказать об этих людях то, что он узнал о них из непосредственного общения, меньше всего заботясь о соответствии своих воспоминаний уже сложившимся воззрениям. С удивительным тактом и непринужденностью он создает портреты своих великих друзей такими, какими он видел их и сохранил в своей памяти. В его рассказах прославленные современники возникают в неожиданных ракурсах, предстают перед нами в непривычном, отнюдь не парадном освещении. Но сколь бы ни были «домашними» эти новые для нас черты, они добавляют какие-то весьма существенные детали, оживляющие наше представление об этих выдающихся людях. В том, как видит своих прославленных друзей Пуленк и что новое сообщает нам о них, вырисовывается также и облик самого Пуленка. Мы видим автора без прикрас, таким, как он есть. Пуленк не стремится показаться читателю умнее, учнее или значительнее, чем он был на самом деле. Более того, в оценках самого себя он проявляет удивительную суровость и беспристрастие.

Разносторонний облик самого Пуленка в последние годы его жизни представлен в статье Стефана Оделя; наверное, этот портрет понравился бы Пуленку, как нравились ему его портреты, написанные рукой Кокто или Пикассо, которые отнюдь не приукрашивали его, но зато даже в шарже воссоздавали те черты его внешности, в которых проступали его характера, нрав, привычки или слабости.

Стефан Одель пишет о Пуленке уважительно и восхищенно, как молодой собрат о прославленном музыканте, нежно и взволнованно, как близкий и чуткий друг, порой позволяет себе осторожно подшутить над его слабостями и даже чудачествами (а у кого их нет!), и от соседства с этими слабостями еще привлекательнее становятся черты натуры Пуленка: его жизнелюбие, общительность, благожелательность и внимание к людям и его жадная наблюдательность и насмешливость, умеряемая добротой, сочетание юмора с сентиментальностью, гедонизма со строгой дисциплиной труда, самокритичность с чувством собственного достоинства, восторг перед природой и искусством с трезвостью оценок. В рассказе Оделя мы видим Пуленка в привычной для него обстановке — уютном доме в живописной местности Турени, этого «сердца Франции». В окружении любимых книг, картин и рисунков — часто даров дружбы их авторов — Пуленк показан упорным тружеником и гостеприимным хозяином, украшающим свой досуг общением с друзьями,

слушанием записей разнообразной музыки. Одежда не лакирует облик Пуленка — он дает представление о его склонности к шуткам, розыгрышам, развлечениям в чисто парижском духе, пристрастии к светской суеде и сплетням и в то же время о его тревожных размышлениях, порожденных одиночеством, наконец, о его удивительной верности в дружбе и трогательных заботах о друзьях. Дружественностью проникнуты и все портреты-воспоминания Пуленка.

Поразительно бескорыстие, с которым Пуленк относится к творческим успехам своих современников, сверстников, друзей и молодых музыкантов, в которых мог бы увидеть потенциальных соперников. Он радуется чужим удачам, даже понимая их опасность для себя, и сохраняет беспристрастие в оценках. Хорошим примером тому может служить его поздравительное письмо Бенджамену Бриттену в связи с 50-летием английского композитора (октябрь 1962 г. См.: *Tribute to Benjamin Britten on his fiftieth birthday*. London, 1963, p. 13). В тоне этого поздравления весь Пуленк — благожелательный, приветливый, «снимающий» юбилейную торжественность поздравления остроумием и шутливостью.

*«Дорогой Бен. В пятьдесят лет Вы окружены славой, подобно молодому Верди. Никто не радуется этому больше, чем я, ибо я не только искренне к Вам расположен, но еще и с давних пор восторгаюсь разносторонностью Вашего дарования. Если бы я был от природы завистлив, чем, слава богу, не страдаю, то, наверное, давно бы уже умер от зависти к Вам! Ведь и в самом деле, я не раз видел, как Вы продвигаетесь, и часто победно, в тех областях, в которых, как мне казалось, я могу чувствовать себя до известной степени уверенно. Так, однажды вечером в Экс-ан-Прованс, где Вы аккомпанировали Питеру Пирсу, я заявил Пьеру Бернаку, партнером которого я тогда был: «После Бена я отказываюсь играть Шуберта». Совсем недавно Ваш великолепный Реквием в какой-то мере поколебал ту маленькую крепость религиозной музыки, в которой я в последнее время утвердился. Но, повторяю, все это меня только радует, потому что я глубоко Вами восхищаюсь. С большим волнением я вспоминаю о том вечере в январе 1945 года, когда мы с Вами играли мой Концерт для 2-х роялей в Альберт-холле. Это был мой первый приезд в Англию после пяти лет вынужденной изоляции.*

*Также благодаря Вам на Вашем фестивале в Ольборо были исполнены с безукоризненным совершенством «Груды Терезия». Тогда Вы сами исполняли партию «рояля-оркестра».*

*В память обо всем этом разрешите мне считать Вас моим братом по ту сторону Ламанша (для меня — это честь) и позвольте мне от всего сердца Вас обнять.*

*Франсис Пуленк»*

Третий раздел данной книги составляет «Дневник моих песен». Публикаторы позволили себе вольность, дополнив повествование Пуленка о себе и своих друзьях еще и его размышлениями о своих песнях, занимающих важное место в творческом наследии композитора. «Дневник моих песен» представляет собой самостоятельное сочинение, завершенное, но не опубликованное при жизни автора. Он был издан посмертно в 1964 году Обществом друзей Пуленка с кратким, но содержательным предисловием Анри Соге, выдающегося французского композитора старшего поколения, давнего и близкого друга Пуленка. Те несколько строк, которые посвящает Соге Пуленку, его «Дневнику» и его песням, ценны потому, что в них крупный авторитетный музыкант в немногих прочувствованных словах характеризует дух и стиль вокального наследия Пуленка и значение этого наследия в развитии французской вокальной музыки. Это еще одно свидетельство признания, дань уважения к творчеству композитора, которого недаром часто именуют французским Шубертом.

«Дневник моих песен» представляет собой отдельные записи композитора по поводу сочиняемых песен, охватывающие 1939-1961 годы. В начальных записях Пуленк возвращается к своим первым опытам в вокальном жанре, относящимся еще к 1918 году; а затем, сочиняя песни, попутно записывает свои мысли о них. Мысли эти многообразны. Пуленк пишет о поэзии, выборе стихов и возникающих трудностях их музыкального воплощения, о жанре вокальной лирики, об особенностях камерного вокального исполнительства, о непереносимом условии равноправия и взаимопроникновения между вокальным и фортепианным началом, о предъявляемых им требованиях к исполнителям его песен, о лучших и худших своих исполнителях. Не раз упоминает он имя певца Пьера Бернака, считая его идеальным исполнителем не только своих «песен, но и многих других в первую очередь французских композиторов. Пуленк посвятил Бернаку «Дневник моих песен». Композитора и певца связывала длительная творческая дружба — 25 лет совместных концертных выступлений, сыгравших немаловажную роль в музыкальной жизни того времени. По мнению многих критиков, их идеальный дуэт способствовал широкому ознакомлению многих стран мира с французской вокальной музыкой всех этапов ее развития, а также с вокальными сочинениями Шуберта, Шумана, Вольфа и Бетховена.

Пуленк предназначал свой «Дневник» в первую очередь исполнителям. Высказываемые им соображения, основанные на его личном богатом опыте, он называет советами, бесспорно существенными для каждого артиста. Пуленк дает интересные, тонкие указания по поводу деталей исполнения — артикуляции слова, вокальной интонации, педализации, ритма, темпа, фактуры, роли фортепианных вступлений и заключений преимущественно в своих песнях. Все эти замечания вместе с тем дают ключ к пониманию сути композиторского замысла в трактовке стихотворения, смысла его музыкального решения, что в равной мере поучительно как для исполнителя, так и для исследователя, и для композитора. Делясь воспоминаниями о возникновении замыслов своих песен и отдельных этапах их реализации, Пуленк приоткрывает доступ в свою творческую лабораторию. С удивительной скромностью и самокритичностью он раскрывает секреты своего творческого метода, признается в своих неудачах, критикует те свои романсы, которые, по его мнению, незаслуженно пользуются известностью, и смущенно признается в своем предпочтении тех, что несправедливо забыты или недооценены, но ему особенно дороги. И певцу, и композитору полезно задуматься над текстами стихов, отобранных Пуленком, над критериями его отбора, над трудностью задач, которые ставил перед собой композитор при музыкальном воплощении современной ему поэзии. Примечательна тесная творческая дружба, возникавшая между Пуленком и поэтами. Макс Жакоб называет юного Пуленка своим любимым музыкантом. Поль Элюар ему первому шлет на отзыв свои стихи. Кокто, Арагон знакомят его со своими новыми сочинениями. Разве не поразительно, что такие выдающиеся поэты, как Жакоб и Элюар, радовались сотрудничеству с Пуленком, приветствовали его выбор, не только посвящали ему стихи, но в стихах выражали ему благодарность, превращая его самого в объект поэзии. Одно из писем к Пуленку Поль Элюар начинает с прострannого стихотворения, обращенного к композитору. В нем есть такие слова: - Франсис, был глухим я к себе Франсис, тебе я обязан Что себя я услышал в тебе. Как должен быть горд и счастлив музыкант, заслуживший подобное признание поэта, да к тому же такого поэта, как Поль Элюар! Пуленк с исчерпывающей полнотой разъясняет в своей книге, сколь многим он обязан общению с Элюаром и Жакобом. Не удивительно, что песни на их стихи занимают существенное место среди его вокальных сочинений. Но не менее значительное место отводит композитор в своей вокальной лирике Гийому Аполлинеру, поэзия которого сохраняет для Пуленка притягательную силу с юных лет и почти до конца его жизни. В разные периоды Пуленк находил для себя у Аполлинера диаметрально противоположные по содержанию стихи: шутливые афоризмы «Бестиария» (1918) и



ностальгию «Монпарнаса» (1945), дерзкие эксцентриады «Грудей Терезия» (1947) и скорбную горечь «Василька» (1939)—эту подлинную эпитафию на безвестную могилу юного солдата, бессмысленной жертвы войны. Удивительна в творчестве эта неразрывная связь между самой интимной по тону лирикой и гражданскими патриотическими мотивами, сделавшими Пуленка одним из самых выдающихся певцов Сопротивления. И эта черта роднит его с такими Поэтами, как Элюар, Арагон, Превьер, Деснос, поэзия которых зазвучала особенно проникновенно в песнях музыканта. Примечательно, что в «Дневнике», посвященном интимной лирике, вокальной миниатюре, композитор считает нужным остановиться на самом своем идейно значительном произведении — кантате «Лицо человеческое»,— значит, и для него в минуту бедствий родины личное и общенародное были неотделимы.

Вокальная лирика Пуленка ждет своего исследователя, для которого «Дневник моих песен» станет ценнейшим источником толкования замыслов и познания творческого процесса выдающегося французского музыканта.

*Г. Филенко*

## ПОСЛЕДНИЕ ДНИ В НУАЗЕ [Предисловие к французскому изданию книги “Я И МОИ ДРУЗЬЯ”]

Беседы с Франсисом Пуленком, которые составляют эту книгу, передавались по радио Сюисс-Романд, благодаря любезности работников которого они смогли быть изданы. Первые шесть бесед состоялись в 1953 году, и этим объясняется то, что в них не упоминаются такие значительные произведения, как «Диалоги кармелиток» или «Человеческий голос» — к тому времени они еще не родились; остальные восемь — в 1955 и 1962 годах. За ними должны были последовать еще четыре новых передачи, посвященные Сергею Дягилеву, Ванде Ландовской, Шенбергу, Веберну и Альбану Бергу и, наконец, музыкальному театру. Запись была назначена на 30 января 1963 года, день, который стал днем смерти Франсиса Пуленка. Его внезапная кончина помешала осуществить замысел, который он так тщательно, по своему обыкновению, обдумал и подготовил в начале января у себя дома в Нуазе, в Турени. Мог ли я предположить, когда находился у него в это время, что окажусь последним из его друзей, который пользовался его широким гостеприимством. Это грустное преимущество, увы, нисколько не утешает!

Для тех, кто знал его близко, имя Франсиса Пуленка связано с «Большим Холмом», прекрасным домом, построенным в XVIII веке, где все было так продуманно благоустроено, комфортабельно и уютно. Пуленк находил в этом доме покой и тишину, благоприятствовавшие его работе.

«Большой Холм» прислонился к невысокой скалистой горе, изъеденной древними глубокими пещерами, в которых, возможно, когда-то жили люди. Большие окна дома выходят на террасу, нависающую над французским парком. С правой стороны — оранжерея, которая служит летней столовой, с левой — столетние липы, одаряющие в жаркие дни тенью и прохладой, а прямо перед» террасой — нижний сад с грядками овощей, виноградником, дающим легкое золотистое вино, и, главное, с цветами, изобилием цветов.

Внутреннее убранство дома отражало безупречный вкус его хозяина. Каждый предмет из мебели, каждая картина, каждая безделушка были заботливо подобраны и размещены так, что в целом создавали впечатление полной гармонии. Богатейшая библиотека с множеством книг по искусству и редких изданий ничуть не уступала дискотеке, разнообразие которой свидетельствовало об эклектизме Пуленка.

Большой кабинет, где находились рядом пианино и рояль, уставленный фотографиями друзей, украшал огромный камин. Когда наступал вечер, в нем пылали, весело потрескивая, поленья. Из электропроигрывателя лились вокальные и оркестровые звучания, а Франсис, опустившись в глубокое кресло, следил по партитурам за операми Верди, Пуччини, симфониями Малера, Хиндемита, концертами Бартока, де Фальи, Дебюсси, Шабрие (его дорогого Шабрие!), Мусоргского, Стравинского, Прокофьева, произведениями венских додекафонистов.

Пуленк подчинял свои дни неизменному расписанию. Человек порядка во всем, он столь же аккуратно хранил расставленные по местам книги, партитуры, коллекции фотографий, автографов, писем, сколь точно соблюдал часы, посвященные работе. Встав рано утром, после легкого завтрака, состоявшего из гренков с конфитюром и чая, Франсис Пуленк закрывался в своем кабинете. Повернувшись спиной к окнам, через которые врывались потоки солнца, он работал за столом или за роялем. Из моей комнаты мне было слышно, как он брал аккорды, начинал музыкальную фразу, изменял ее, повторял ее неумоимо —

и так до тех пор, пока внезапная глубокая тишина не свидетельствовала о том, что, подойдя к своему бюро, он что-то пишет на нотной бумаге или соскабливает то, что его не удовлетворяло, ножичком с наполовину стершимся от постоянного употребления лезвием.

Такая упорная работа длилась до завтрака. Затем Франсис подымался к себе в комнату, быстро совершал свой туалет, и с этого момента посвящал себя дружбе. Одетый в твид и фланель, как настоящий джентльмен в своем поместье, он проверял, все ли вазы наполнены великолепными букетами. Он сам их составлял с искусством, которому мог позавидовать самый изощренный цветовод.

Я как будто снова вижу его в сияющий сентябрьский день, в панаме, вооруженного зонтиком, с длинной корзиной в руках, на дне которой лежали садовые ножницы. «Спустимся в нижний сад,— предложил он,—я срежу шпажника и роз, только не забывай держать зонтик у меня над головой. .. Солнечный удар всегда может случиться, не говоря о насморках, летом они уж-ж-жасны... уж-ж-жасны!» Пуленк всегда очень заботился о своем здоровье и верил в благотворное воздействие соединения аллопатии, гомеопатии, остеопатии, иглотерапии, всевозможных методов лечения, какие только можно вообразить. Время от времени он вдруг спохватывался, что какое-нибудь «кр-р-райне необходимое» дело призывало его в деревню. Тогда он отправлялся в одну из древних пещер, в которой свободно могли бы поместиться в ряд три больших автомобиля, но где хранились всего лишь бочонки с вином и... велосипед с мотором «Солекс», Франсис садился на него, сменив предварительно свою панаму на каскетку, которую он надевал особым способом, козырьком назад, чтобы он защищал затылок. «А-ля Блерио!»— говорил он, смеясь. И было истинным удовольствием наблюдать за этим румяным человеком внушительного роста: его чуткий нос, казалось, ловил все запахи, а насмешливые глаза схватывали, мельчайшие детали пейзажа, когда он под жужжание мотора в облаке пыли катил по дороге в деревню, жители которой относились к нему с единодушной симпатией. Когда Франсис бывал в Нуазе один, он не упускал случая сыграть партию в карты в компании с трактирщиком, шофером и столяром, в обществе которых он чувствовал себя так же непринужденно, как и в салонах княгини де Полиньяк или виконтессы де Ноай. Ему, принятому в княжеских дворцах привыкшему к отелям международного класса, случалось неделями жить в маленькой, монашески обставленной комнатке в Провансе, и он чувствовал себя в ней очень счастливым, лишь бы ему разрешили иметь там пианино.

«Я люблю только настоящих аристократов и простой народ»,— признался он мне однажды. Ему следовало бы добавить: и моих друзей, но это было столь очевидно для него, что он даже не считал нужным об этом упоминать. Не было дружбы более верной, более постоянной, чем дружба этого великого эгоцентрика. С того момента, как Франсис одарял своей дружбой, она оставалась неизменной навсегда. Свое дружеское отношение он проявлял всюду, где бы ни находился, невзирая на свою работу и обязанности, налагаемые на него известностью. Его друзья получали от него вести из Америки, Англии, Италии или любой другой страны, куда призывали его концертные выступления или концерты, в которых исполнялись его произведения. Пуленк никогда не забывал информировать друзей о своих планах, интересовался их планами, приглашал их заранее, за месяц, к завтраку в свою парижскую квартиру, из окон которой был виден весь Люксембургский сад. Переписка была для него настоящей потребностью, обязательством, от которого он не пытался уклоняться. Он посвящал ей послеполуденное время, предварительно отдав должное завтраку, который у этого любителя хорошо поесть обязательно был вкусным и обильным. В погожие дни кофе, а позднее чай пили на террасе, где перед глазами расстилался гармоничный пейзаж, отмеченный, если можно так сказать, чисто картезианской ясностью и уравновешенностью. О прогулках речи не

было; Пуленк их не признавал. Взамен он наслаждался забавными рассказами, светскими и театральными сплетнями, воспоминаниями о путешествиях. Сколько раз он расспрашивал меня о Южной Америке, где мне пришлось достаточно долго жить, хотя совершенно не собирался туда ехать. Он заявлял: «Однажды я был в концертной поездке по Северной Африке. Этой экзотики мне вполне достаточно!»

Он был до мозга костей французом, более того — парижанином. Вдали от Парижа, от Франции или Италии он чувствовал себя в изгнании. При этом, однако, он очень любил Англию и Северную Америку. Он находил там безоговорочное признание, которого постоянно жаждал с таким беспокойством. Подверженный приступам внезапной и глубокой депрессии, он, спасаясь от скуки, искал развлечений; их отсутствие делало Пуленку уязвимым, и его легко было задеть и ранить. Когда он приближался к завершению «Человеческого голоса», он мне написал: «„Человеческий голос“ закончен. Кокто в восхищении, дамы плачут. Я собираюсь побыстрее оркестровать его, чтобы избавиться от этого кошмара, потому что это произведение я писал поистине в состоянии транса. После «Кармелиток» с меня достаточно сочинять в жестоком жанре. И добавил: — Когда же наконец я буду писать веселую музыку?» Веселость. Она, как и меланхолия, составляла основную черту его характера. Его творчество пронизано веселостью, что не исключает в той же степени присущей ему горячей веры и сосредоточенности, которые проявились в его религиозных сочинениях. Вера Франсиса Пуленка по своей природе отнюдь не носила характер метафизической тоски, вера горела в нем ровно как спокойная уверенность, как высшее прибежище, даруемое провидением, прибежище, которое по его благотворному влиянию можно сравнить с действием, оказываемым мирным пейзажем Турени, с ее жемчужно-серым светом, мягкими волнами лесистых холмов, с поблескивающими под солнцем шиферными крышами. «Я верую как деревенский кюре», — признавался Пуленк, а он знал себя лучше, чем кто бы то ни было. У меня в памяти Пуленк навсегда связан с летними утрами, с послеполуденными часами, наполненными жужжанием насекомых, с золотистыми сумерками, когда Луара окутана легким туманом, с вечерами, когда царила музыка, с этим прекрасным домом, созданным для удовольствия, покоя, размышлений и труда. Совсем иной была Турень в начале того января. Мороз сковал все вокруг. Небо, низкое и тяжелое от снега, сурово и холодно давило на деревья, на крепко закрытые дома, на деревенские улицы, куда никто не отваживался выходить. По контрасту с зимой «Большой Холм» казался еще более радужным, чем всегда. Франсис Пуленк только что закончил корректуру своих «Респонсорий страстной недели» и предложил план следующих четырех бесед, о которых я уже упоминал ранее. Никогда я не видел его в таком хорошем настроении, столь охотно расположенным к работе. Я едва успел разложить вещи в отведенной мне комнате, как он зашел и принес различные материалы о Русском балете, о венских додекафонистах, а после этого целых четыре дня мы вообще не возвращались к вопросу об этих беседах. За исключением второй половины одного из дней, проведенной в Туре, где этот тонкий гурман покупал самую лучшую жареную свинину, самые лучшие фрукты, самое нежное мясо, самую свежую рыбу и, главное, самый вкусный сыр (он очень любил полакомиться сыром). Пуленк полностью посвятил себя исправлению присланных ему корректур. «Все в свое время», — вот что должно было означать его поведение. Действительно, на пятый день, утром, он мне сказал: «Ну вот, корректуры вычищены. Я сделаю из них большой пакет, и ты, будь так любезен, отнеси его на почту. Я не выхожу, слишком холодно. Ты отправишь корректуры срочной бандеролью мадам Салабер, моему издателю. Так, я думаю, она получит их завтра утром». Отдавая мне перевязанный пакет, он произнес, так значительно, что это произвело на меня сильное впечатление тогда и продолжает волновать сегодня: «Это будет моим последним религиозным сочинением». Когда я вернулся из деревни, он заговорил со мной о наших беседах, помог мне составить план той, которая будет посвящена додекафонистам, и снабдил меня всеми

необходимыми материалами: книгами, фотографиями, хронологическими данными, так что в тот же вечер, после традиционного музыкального сеанса, во время которого Пуленк дал мне послушать Шесть пьес для оркестра Веберна, я легко смог набросать первый черновик моего интервью. На следующее утро, едва я успел закончить свой туалет, Франсис вошел ко мне в комнату. По его виду я понял, что в этот день он не в настроении. «Если бы ты знал, как мне надоела моя музыка! — сказал он, опускаясь в кресло, — Я не могу больше ее слышать! «Кармелитки» мне особенно невыносимы. Из всего, что я написал, сочтется скука». Я запротестовал, но он продолжал настаивать: «Я знаю, что говорю. Все это мне чуждо, все это мертво». Я возразил, приведя ему его же доводы, что «Кармелитки» связаны с печальным периодом его жизни и поэтому, естественно, они ему кажутся непереносимыми. «Вовсе нет, — возразил он, — одно к другому не имеет никакого отношения. Я никогда не связываю свое сочинение с какими-либо событиями». — «Ты никого не убедишь, утверждая, что твоя музыка скучна». — «Да нет, «Кармелитки» невыносимы. Я готов отдать всю партитуру за «Человеческий голос». - «Это ты так считаешь, — ответил я. — Во всяком случае, в одном ты можешь быть уверен: три-четыре такта, случайно услышанные по радио, и можно безошибочно определить: ”Это Пуленк”!» «Пф! пф! пф!» — произнес он, надув губы, как избалованный ребенок. Он поднялся, подошел к окну и, глядя на хмурый зимний пейзаж, пожаловался: «Ах, не люблю я, деревню! В глубине души я — как моя сестра — люблю только Париж. Мы — истые парижане». Он глубоко вздохнул, покачал головой, как будто для того, чтобы изгнать сомнения, которые так хорошо знакомы всем творцам, потом вернулся в свой кабинет, откуда через несколько минут раздались звуки вступительного хора из оперы Прокофьева «Война и мир». Когда я зашел к нему, он дал мне послушать свою Элегию для валторны, Сонату для флейты, затем Сонату для гобоя и, на мекая на только недавно оконченную Сонату для кларнета, сказал: «Я напишу еще одну, для фагота. И тогда я исчерпаю возможности духовых инструментов». В этот момент зазвонил телефон. Аппарат стоял в холле, и я издали слышал, как Франсис восклицал: «Ах, да что ты! Не может быть! Что ты говоришь! Ах, ох! Это слишком!» - и я еще раз мог отметить, насколько, с возрастом, его манера выражать свое удивление становилась похожей на манеру его дяди Марселя Руайе, которого он особенно любил. Я сказал ему об этом после того, как он вернулся к себе в кабинет; он подтвердил, что ему это часто говорили, и рассказал, что его сестра только что сообщила ему о кончине одной из их престарелых кузин, которая умерла внезапно, на перроне метро. «Какая прекрасная смерть! — восклицал он. — Именно так я бы хотел умереть, сразу, без страданий». Поскольку я слышал от него подобные речи после трагической гибели Жака Тибо, я внезапно почувствовал, что меня без всякой на то логической причины охватывает тревога. Но глубокая привязанность к человеку включает и глухое беспокойство, которому время от времени поддается; и кроме того, в последнее время я стал замечать у Франсиса какую-то усталость, ни в коем случае не умственную, а физическую, мысль о которой преследовала меня неотвязно. Именно это и заставило меня однажды сказать Франсису: «Не вздумай умереть раньше меня, это было бы слишком горестно для меня». Он ничего не ответил, только улыбнулся мне улыбкой, в которой отразилась присущая ему доброта. Не страшась смерти, Франсис Пуленк боялся того, что ей может предшествовать. Он страдал от мысли, что его может разбить паралич. Славу богу, от этого его судьба избавила. Пораженный закупоркой сосудов, он умер именно той смертью, какую желал для себя. Я не осмелюсь утверждать, что он думал о смерти; и все же в тот день, когда он узнал о кончине этой кузины, он обратил мое внимание на прелестную маленькую пастель Вюйара, изображавшую Мари-Бланш де Полиньяк. «Дорогая Мари-Бланш, — прошептал он растроганно, — когда она почувствовала, что приговорена, она обошла все комнаты, опираясь на руку своей компаньонки, указывая ей один за другим на предметы, которые она хотела бы оставить своим друзьям. «Этот портрет — для Пуленка, не забудьте», — сказала она. Так я получил его в наследство». Он задумался на минуту, потом,

повернувшись ко мне, твердо и с необыкновенной серьезностью сказал: «Так и нужно поступать». Теперь, когда его больше нет, я вспоминаю все, что должно было там, в Нуазе, меня насторожить. Нам всегда даются предзнаменования, но горячая кровь и любовь к жизни мешают их воспринять. И мы не придаем им значения до тех пор, пока не произойдет непоправимое. Тем временем приближался конец нашего пребывания в Нуазе. Вечером накануне возвращения в Париж Франсис положил в камин много поленьев, разжег большой огонь, удобно расположился в своем кресле и с удовольствием отдался беседе. Он был ослепителен. Я еще и еще раз восхищался широтой его культуры. Его познания в музыке, живописи и литературе ошеломляли. Он погрузился в воспоминания молодости, и благодаря его остроумию, шуткам, необычайной наблюдательности передо мной оживали сюрреалисты, княгиня де Полиньяк, Дягилев, Ванда Ландовска, Анна де Ноай. Не забыл он, конечно, и Сати, Жоржа Орика, Кокто, Элюара, Марселя Пруста (отрывок из его «Содома и Гоморры», посвященной М. де Шарлюсу, Франсис тут же прочел вслух) и многих-многих других. Я спросил его о «паломничестве», которое он совершил в Медлинг, близ Вены, к Арнольду Шёнбергу. «Ты ездил туда в 1922 году, не правда ли, вместе с певицей Марией Фрейнд и Дариусом Мийо. Что тебя привело к Шёнбергу — любопытство к нему как музыканту или, действительно, искренняя симпатия?» — допытывался я. «Любопытство. Шёнберг привлекал меня уже давно. В 1914 году, когда мне было пятнадцать лет, я купил Шесть пьес, опус 19, датированных 1911 годом, и был пленен новизной музыки, которая ничуть не походила на музыку Стравинского. Я отдавал себе отчет даже тогда в огромной важности этого музыкального противоядия. Веберн, Берг и Шёнберг создавали волшебный ключ новой техники. Чрезвычайно заинтересованный уже в 1914 году любопытной вокальной концепцией «Лунного Пьеро», я должен был дожидаться исполнения этого произведения Марией Фрейнд и Дариусом Мийо в Концертах Вьенера, чтобы понять всю значимость этого сочинения. С другой стороны, в мае 1920 года в первом номере маленького журнала «Петух» группы Жана Кокто Поль Моран напечатал следующее послание: «Арнольд Шёнберг, шестеро музыкантов Вас приветствуют». Само собой разумеется, для меня никогда не стоял вопрос о подчинении шёнберговским доктринам, но поскольку я проявлял любознательность к любой музыке, как бы она ни была далека от моей, я с радостью принял предложение Марии Фрейнд и Мийо отправиться в Вену. Там нас ежедневно принимала вдова Густава Малера. У нее я и познакомился с Шёнбергом, Бергом и Веберном. Я присутствовал там на двукратном исполнении «Лунного Пьеро». Первыми исполнителями были превосходный пианист Эдуард Штёерманн и певица Эрика Вагнер, дирижировал Шёнберг. Во втором исполнении пела Мария Фрейнд под управлением Мийо». «Была ли разница в интерпретации?» — «Очень ощутимая. Интерпретация Фрейнд-Мийо была более эмоциональной, чем у Эрики Вагнер. А эта последняя обладала точностью, которую я позже снова обнаружил в записи «Пикарчика» Пьера Булеза». Потом я спросил Франсиса, может ли он описать Шёнберга. «Очень легко, — ответил он. — Шёнберг с виду был похож на маленького преподавателя немецкой консерватории. Я завтракал у него в Медлинге. Он жил тогда в прелестном домике с садом со своей первой женой, которая держалась очень просто. На стенах висели картины, им самим написанные, под явным влиянием Кокошки. И представь себе — когда мы сидели за столом в столовой, в открытое окно — погода была прекрасная — влетел мяч, брошенный мальчиком, игравшим в саду, — нарочно или случайно, этого никогда не знаешь с детьми, — и упал прямо в суповую миску. Суп брызнул фонтаном, заливая скатерть... и присутствующих...» При этом воспоминании Пуленк развеселился, но так как мне хотелось узнать, что было потом, я попросил его сказать, предвидел ли он тогда, в 1922 году, огромное международное влияние Венской школы в будущем. Он подумал минуту и ответил: «С одной стороны, солнце Стравинского было столь жгучим, с другой — неоклассицизм Хиндемита был так соблазнителен для музыкантов, жадных до всякого формализма, что утонченные новации венцев в то время не находили почвы, чтобы

расцвести. Но вот пришла война 1940 года. Войны старят все то, что делали до них. Молодежь нашла в этой музыке те самые дрожжи, которые заставили подняться новое музыкальное тесто». Тогда я не без умысла поддразнил его: «Значит, если бы тебе было двадцать лет, ты без колебаний подчинился бы законам серийной и додекафонической музыки?» Из уважения к истине я должен признать, что он ничего не ответил и перевел разговор на Белу Бартока, с творчеством которого познакомился во время своей поездки в Вену. Они тогда там не встретились — Барток находился в Будапеште, но когда Барток приехал в 1922 году в Париж, чтобы впервые исполнить свой Первый фортепианный концерт (дирижировал Пьер Монте), Пуленк пригласил его к себе на завтрак с... Эриком Сати. «Вот так мысль! — воскликнул я. — Соединить двух композиторов, столь диаметрально противоположных! И что произошло? Они, должно быть, метали молнии». — «Ничуть. Они разглядывали друг друга, как марсианин обитателя Луны». Я заметил, что влияние Бартока мне кажется менее значительным, чем влияние Венской школы. «Безусловно, — согласился Франсис. — Барток не нес в себе такого же заряда новизны. И естественно, что молодые музыканты отталкиваются от Веберна, потому что в настоящее время не имеет смысла отталкиваться от Бартока или Стравинского». Заговорив потом о своих планах, Франсис сказал, что ему бы хотелось найти либретто для оперы, комической оперы или, даже оперетты, только чтобы либретто было самого высокого качества в литературном отношении. Он произнес имя Рене Клера, хотя еще не говорил с ним об этом. Без всякого сомнения такое сотрудничество дало бы нам блестящее произведение, чисто французское, более того, специфически парижское. Я думал об этом в поезде, который вез нас в Париж, по холоду, становившемуся все более и более жестоким. Франсис схватил насморк и сильно жаловался на него; он без всякого удовольствия думал и говорил о концертах, которые должен был дать в Голландии вместе с Дениз Дюваль. Я не рассчитывал увидеть Пуленка ранее дня, назначенного для записи наших бесед на радио, то есть до 30 января. Но получилось совсем иначе; дружба Пуленка все изменила. Дважды я обедал у него, первый раз перед спектаклем в Театре Франции, второй — перед вечером в Амбигю. Мы прибыли в театр рано, «еще до того, как зажгли свечи»! Мы были одни в оркестре. Франсис начал восторгаться: «Какой прекрасный театр! Посмотри на восхитительный красный цвет плаща Арлекина! И эти зеркала в стенах зала! Эти легкие балконы! Взгляни на амфитеатр — он заставляет вспомнить литографии Домье, знаешь, те, на которых лица зрителей, склоненные к сцене, освещены снизу. Пр-р-р-релестно!» Комедия восхитила его до такой степени, что он захотел пойти поздравить актеров. Пыльные кулисы Амбигю, уборные, лишенные всякого комфорта, — также вызвали его восхищение. «Как я люблю этот старый театр, — говорил он, пока мы направлялись к метро. — Чувствуется, что там всегда играли комедию; он пропитан ею». И, усевшись в вагон, добавил: «Ты, конечно, выйдешь у Вавена. Это у самых твоих дверей. А я выйду у Сен-Мишель». Я удивился: «Почему у Сен-Мишель? Одеон гораздо ближе к твоему дому». Он привскочил: «Ах, нет, ни в коем случае! Только не у Одеона!» Я улыбнулся. Он ещё раз проявил свою постоянную тягу к веселью. Следует сказать, что, выйди он на мрачную улицу Одеон, его бы ничто там не развеселило, в то время как бульвар Сен-Мишель, его ярко освещенные витрины, кафе и тротуары, заполненные студентами, фланирующими в перерывах между занятиями, могли развеять самое угрюмое настроение. Когда мы подъехали к его остановке, Франсис пожал мне руку, уточняя: «До следующей среды, тридцатого, в половине седьмого вечера, в студии записи, на улице Франциска I. До свидания». Он направился к выходу своей беспечной походкой, столь характерной для него, ступни слегка развернуты наружу, шляпа сдвинута на затылок, полы растегнутого пальто колеблются в такт его шагам. Я проводил его взглядом, пока ступени лестницы и поворот туннеля не скрыли его с моих глаз. Мне довелось увидеть его следующий раз только на смертном одре. Теперь, когда его больше нет, теперь, когда неизмеримое расстояние, разделяющее живых и мертвых, увеличивается день ото дня, для меня утешение думать, что в своем творчестве он

сохранится навсегда. Будущие поколения откроют в его произведениях Пуленка таким, каким он был: влюбленным в жизнь, насмешливым, добрым, нежным и дерзким, меланхоличным и искренним мистиком, одновременно монахом и скверным мальчишкой. В наших беседах с ним, которые вы здесь прочтете, его облик раскрылся целиком. Мы запретили себе вносить в эти записи малейшую поправку, так велико было стремление сохранить нетронутой их непосредственность. Мы бережно сохранили каждое слово, произнесенное Пуленком, даже постарались передать те акценты, которыми он подчеркивал отдельные слова; пусть у читателя создается впечатление, что он слышит Пуленка. Если бы можно было еще передать горячность, с которой Франсис Пуленк говорил о своих учителях, о товарищах своей молодости, о своих друзьях! Музыкальный мир потерял большого композитора, но его родные и все, кто имел счастье близко знать его, оплакивают ничем не восполнимую утрату друга, которого никто не сможет заменить.

*Стефан Одель Апрель, 1963 год*



# Я И МОИ ДРУЗЬЯ

## ПАРИЖ — НОЖАН-СЮР-МАРН

*Стефан Одель* — Дорогой Франсис, мне бы хотелось, чтобы в наших беседах Франсис Пуленк предстал таким, какой он есть. С этой целью я предпочел бы строгий хронологический порядок, а это, совершенно естественно, приводит меня к тому, чтобы спросить Вас, где Вы родились, и просить поделиться со мной Вашими первыми воспоминаниями о семье.

*Франсис Пуленк* — Я родился в Париже ... в самом центре Парижа, в нескольких метрах от церкви Мадлен, 7 января 1899 года. Мой отец, уроженец Авейрона, вместе с двумя моими дядями стоял во главе фирмы по производству химических продуктов, которая впоследствии стала называться «Рон-Пуленк». Моя мать, чистейшая парижанка (с начала XIX века в ее роду женились только на парижанках), происходила из семьи потомственных краснодеревщиков, бронзировавших и обойщиков.

С.О. - Любили ли Ваши родители музыку?

Ф. П. — Да, мои родители были исключительно музыкальны, и в той, и в другой семьях обожали музыку. Мой отец не пропускал ни одной репетиции концертов Колонна, ни одной премьеры в Опере или в Опера Комик, однако он не играл ни на одном инструменте; моя мать, напротив, была превосходной пианисткой. В то время молодые женщины из буржуазных семей не заходили в своем увлечении фортепианной техникой так далеко, как сегодня, когда каждый спрашивает себя, нельзя ли найти своему пианизму какое-нибудь практическое применение, но это не мешало моей матери прелестно играть Моцарта, Шумана и Шопена. К тому же она училась игре на фортепиано у одной из последних учениц Листа — мадам Рисс-Арбо. У моей матери восхитительное туше тонкая музыкальность прекрасно восполняли недостаточную виртуозность; она боготворила Моцарта, Шумана и Шопена. Отец предпочитал Бетховена, Берлиоза, Сезара Франка и Массне. Признаюсь, что еще совсем ребенком я воспринял вкус моей матери, и Моцарт остается тем, кого я ставлю выше всех в музыке.

С. О. — Расскажите нам о Вашем дяде, Марселе Руайе, старейшем среди держателей абонементов театра Одеон, где я с ним и познакомился. Все друзья называли его ПаПум. Откуда взялось это странное прозвище?

Ф. П. — Прозвище «Папум» возникло от того, что в раннем детстве я не мог выговорить слово «раgain» - крестный (франц.) и говорил: папум. Папум мог служить образцом старого просвещенного парижанина. Он писал картины под влиянием Тулуз-Лотрека, но писал, увы, только для себя.

С. О. — Марсель Руайе жил в светлом солнечном доме, в котором Вы и сейчас живете. Все его окна выходили в Люксембургский сад. Его квартира, переполненная японскими вещицами, лаком и бронзой, в моем представлении являла пример знаменитого художественного стиля братьев Гонкур.

Ф. П. — Вы правы, это именно стиль Гонкур, над которым сейчас слегка иронизируют. У моего дяди пара прекрасных дорогих японских фарфоровых ваз соседствовала с милой японской безделушкой за два су.

С. О. — Я полагаю, Вы часто виделись с Папумом, когда были маленьким мальчиком?

Ф. П. — Разумеется. Он постоянно приходил к моей матери, и я с упоением слушал его рассказы о театрах, картинах и концертах, в то время, как они думали, что я занят под столом моим заводным поездом.

С. О. — Где Вы проводили летние месяцы в те годы?

Ф. П. — В Ножан-сюр-Марн, у моей бабушки по матери. Как я Вам уже говорил, дорогой Стефан, Руайе (это девичья фамилия моей матери) были до такой степени горожанами, что места за пятнадцать километров от Парижа им уже казались отдаленной деревней. Ножан, кроме всего прочего, родина моего деда. Один из наших предков был там огородником во времена Луи-Филиппа

С. О. — Несомненно, сочетание влияний Парижа и Но-Жана пропитало Ваше творчество. Ножан-сюр-Марн часто появляется в Ваших произведениях и придает им (я имею в виду, в первую очередь Ваш парадоксальный Концерт для фортепиано) привкус — я не сказал бы вульгарный, это не соответствует моим мыслям, но несколько простонародный, «пригородный».

Ф. П. — Меня часто упрекали в моей простонародности. Подлинность ее возбуждала подозрения, и, однако же, это одна из самых подлинно присущих мне черт. Обе наши семьи имели свои торговые дома в старом квартале Маре, застроенном великолепными особняками, в нескольких метрах от Бастилии. С детства я безраздельно питал одинаковую любовь и к музыке пригородных, танцулек, и к «Сюите» Куперена.

С. О. — Последнее время Вы часто уединяетесь в Ваш дом в Нуазе возле Амбуаза. Поскольку именно там была написана Вами значительная часть произведений, многие Ваши поклонники считают Турень Вашей родиной.

Ф. П. — «Пуленк из Турени» — от этого прозвища я так и не могу избавиться. Поверьте, ни среди моих близких родственников, ни среди дальних нет никого из Турени. Я выбрал ее потому, что это красивый край, достаточно спокойный, чтобы там можно было свободно работать.

С. О. — Считаете ли Вы, что безмятежная атмосфера и гармоничные пейзажи Луары могли оказать влияние на Вашу музыку?

Ф. П. — Ни в коем случае. Моя двойственная наследственность — авейронская и парижская — не имеет никакого отношения к этому картезианскому краю, столь богатому писателями и столь бедному музыкантами. Турень, увы, не дала ни Ронсара, ни Бальзака в музыке.

С. О. — Мне казалось, что вкус к Турени Вам привила Ваша дорогая тетя Лъенар.

Ф. П. — Действительно, я поселился в Турени благодаря моей тете Лъенар. У нее там был очаровательный домик близ Амбуаза, где она проводила месяца четыре в году, а остальное время жила в Канн. Ее свекор, коренной туренец, был тем самым скульптором-орнаментщиком, которого описал его друг Бальзак в «Кузине Бетте». Что за удивительная женщина была моя тетя Лъенар! Она боготворила музыку (слышала Вагнера, когда он дирижировал «Лоэнгрином» в Брюсселе, и присутствовала на одном из последних концертов Листа в Италии); за несколько дней до премьеры «Свадебки» Стравинского она

писала мне в Париж: «Я твердо решила вернуться с юга на две недели раньше, потому что хочу услышать новое произведение твоего дорогого Стравинского». А ей было семьдесят восемь лет!

С. О. — Вернемся к Вашему детству. У меня есть фотография, где Вам три года, Вы в платьице и круглой соломенной шляпе с лентой стоите возле крошечного рояля. «Мой первый концерт» — написано Вашей рукой. Это может свидетельствовать, что Вы в самом деле очень рано почувствовали свое призвание.

Ф. П. — Когда мне было два года, мне действительно подарили прелестный маленький рояль, белый, лакированный, с нарисованными на нем вишнями. Милый маленький рояль, как я его любил! Мне было восемь лет, а он все еще стоял в шкафу для игрушек, но в девять лет я по глупости счел его недостойным себя, и его отдали. В свои два года я «играл» на этом маленьком рояле, «разбирая» все, что, как я считал, было музыкой, а именно — каталоги крупных магазинов, старые железнодорожные расписания!

С. О. — Можете ли Вы сказать, когда Вы в первый раз почувствовали себя предназначенным для музыки?

Ф. П. — Погружаясь в свои самые ранние воспоминания, я вижу, что и тогда я думал только о музыке. У нас в доме очень часто бывал прекрасный тенор Эдмон Клеман, близкий друг моего дяди Руайе. Когда мне было десять лет, я услышал его в Опера Комик, он пел в «Манон». Какой это был Де Грие! Завороженный им, я до четырнадцати лет мечтал стать певцом. Звездой, конечно ... Впоследствии я должен был довольствоваться тем, чем стал, после мутации у меня остался лишь жалкий голос композитора.

С. О. — Скажите, Франсис, наверно, в юности Вы написали музыкальную пьесу, в которой отражалась бы Ваша любовь к Ножар-сюр-Марн?

Ф. П. — Нет, в юности мои претензии были куда выше.. В пятнадцать лет — в 1914 году — я сочинил «Церемонию кремации мандарина» — ни больше, ни меньше ... явно вдохновенную «Соловьем» Стравинского. И только в прошлом году я осмелился написать «Вальс мюзетт» для двух роялей, который был навеян Ножаном моего детства.

С. О. — Как он называется?

Ф. П. — Конечно же, «Отплытие на Цитеру», поскольку речь идет о том, чтобы вызвать видение острова Любви, острова Красоты, где находились ножанские загородные кабачки с площадками для танцев под сентиментальную и насмешливую музыку аккордеонов.

## ГОДЫ УЧЕНИЯ — КЁКЛЕН — ВИНЬЕС

*Стефан Одель* — Из нашей первой беседы следует, что Ваше призвание проявилось очень рано. Сколько Вам было лет, когда Вы начали серьезно заниматься музыкой?

*Франсис Пуленк* — Из-за моего слабого здоровья в детстве, необходимости получения классического образования, на котором настоял мой отец, и, наконец, из-за моего раннего отъезда на фронт в 1918 году мои занятия музыкой велись очень неровно. Когда мне было пять лет, моя мать поставила мои пальцы на клавиатуру, но вскоре пригласила себе в помощь одну даму, имя которой я забыл и которая произвела на меня гораздо большее впечатление огромными шляпами с блестками и серыми платьями, чем своими весьма посредственными уроками. К счастью, когда мне исполнилось восемь лет, меня доверили

для ежедневных занятий мадемуазель Буте де Монвьель, племяннице Сезара Франка, у которой была очень хорошая школа. Каждый вечер после возвращения из лицея я по часу серьезно занимался с ней, а когда в течение дня у меня оказывалось несколько свободных минут, я бежал к роялю и играл с листа. Отсутствие техники не мешало мне довольно ловко выпутываться из трудностей и потому уже в 1913 году — мне было тогда четырнадцать лет — я мог наслаждаться «Шестью маленькими пьесами» Шёнберга, «Allegro Barbaro» Бартока, всем, что я только мог достать Стравинского, Дебюсси и Равеля.

С.О. — По каким причинам Вы не прошли обычный путь обучения в консерватории?

Ф. П. — Тут Вы затронули, дорогой Стефан, больной вопрос. Моя мать, которая сразу же поняла, что музыка — мое единственное призвание, охотно разрешила бы мне поступить в консерваторию, так как артисты всегда имели право гражданства в ее семье, и это ей казалось совершенно естественным. Но мой отец, несмотря на его поклонение музыке, не мог допустить, чтобы сын промышленника не сдал полагающиеся два экзамена на степень бакалавра. «Потом пусть делает, что хочет», — повторял он. Результатом было то, что, постоянно жертвуя своими классическими занятиями ради любимого фортепиано, я был в лицее более чем посредственным учеником. Свой первый экзамен на бакалавра я сдал только благодаря превосходному сочинению о Дидро, которое искупило мои жалкие отметки за точные науки. В это же самое время один итальянец, мсье Муччиоли, преподаватель виолончели в Ножан-сюр-Марн, совершенствовал мои познания в сольфеджио, а один наш друг, органист, занимался со мной гармонией. Затем, восемнадцати лет, сдав последний экзамен, я попал в армию. И лишь три года спустя, в 1921 году, я серьезно начал заниматься композицией.

С. О. — С кем?

Ф. П. — Поскольку после армии было действительно слишком поздно поступать в консерваторию, Дариус Мийо посоветовал мне обратиться к Шарлю Кёклену, который и стал заниматься со мной контрапунктом.

С.О.— Будьте любезны, охарактеризуйте, пожалуйста, Шарля Кёклена как преподавателя.

Ф. П.—После смерти Андре Жедальжа Шарль Кёклен был долгое время лучшим преподавателем контрапункта во всей Франции. Его знания предмета были изумительны, но что было особенно хорошо в нем, так это способность понять ученика, примениться к нему. Сразу постигнув, что я, как большинство латинян, гораздо больше склонен к гармонии, чем к контрапункту, он задавал мне, параллельно с заданиями по контрапункту, четырехголосные гармонизации тем хоралов Баха. Эта работа, чрезвычайно увлекавшая меня, оказала на меня решающее воздействие. Благодаря ей я постиг склад хорового письма.

С. О. — Полагаю, что значительное число композиторов Вашего поколения были многим обязаны Кёклену.

Ф. П.— Да, очень многие из нас в большом долгу перед Шарлем Кёкленом. Анри Соге тоже учился у него, да и многие другие, забывающие об этом упомянуть.

С. О.—Как Вы тогда работали и применяли ли Вы уже тогда тот метод, каким пользуетесь сегодня?

Ф. П. — Теперь я работаю за столом больше, чем в давние годы, но я и сейчас много пользуюсь роялем. В двадцать лет я этого даже несколько стыдился и завидовал Мийо, который мог сочинять в поезде; и так было до того дня, когда Стравинский рассказал мне о своей знаменитой беседе с Римским-Корсаковым. Стравинский жаловался, что слишком много пишет у рояля, а Римский-Корсаков ответил: «Одни пишут без рояля, другие — за роялем. Вы относитесь к последним, вот и все».

С. О. — Вернемся к Вашим занятиям фортепиано. У кого Вы занимались после Ваших первых учителей?

Ф. П. — В пятнадцать лет, как я Вам уже говорил, я достаточно свободно справлялся с трудностями, но не больше. По совету друга нашей семьи, мадам Сенкевич, меня отвели к Рикардо Виньесу, которым я безумно восхищался, потому что в то время, в 1914 году, он был единственным виртуозом, игравшим Дебюсси и Равеля. Эта встреча с Виньесом была решающей в моей жизни: ему я обязан всем. Если Кёклен впоследствии помог мне овладеть композиторским ремеслом, то Виньесу я действительно обязан и моим первым музыкальным вдохновением, и всем тем, что я умею на фортепиано.

С. О. — Расскажите нам о нем как о пианисте. Не упустите и характеристику его как педагога, ведь это он позволил Вам стать тем, кто Вы есть — пианистом с ярко выраженной индивидуальностью.

Ф. П. — Дорогой Виньес! Я мог бы говорить о нем часами, так я его любил и так я горжусь привязанностью, которой он меня дарил. Это был прелестный человек и причудливый идадьго с огромными усами. Он носил сомбреро с плоскими полями самого доподлинно испанского стиля и ботинки на пуговицах; ими он толкал меня в голень, когда я недостаточно чисто менял педаль. Никто лучше Виньеса не учил употреблению педали, этого важнейшего фактора современной музыки. Ему удавалось играть чисто на сплошной педали! А какое искусство в противопоставлении блестящего стаккато совершенно абсолютному легато! Замечательная пианистка Марсель Мейер, которая была самой блестящей ученицей Виньеса, сказала мне однажды, сыграв «Петрушку»: «Благодаря Виньесу это не так уж трудно!».

С. О. — Виньесу, несомненно, принадлежит заметное место в истории современной музыки. Он был *descubridor* — первооткрыватель современной музыки. Как Вы только что сказали, он открыл любителям музыки Дебюсси, Равеля, Сати, Момпоу и многих других. Не кажется ли Вам, Франсис, что карьера Виньеса была не совсем той, какой он был достоин, по причине его независимого характера и полного отсутствия у него академизма, что отталкивало от него широкую публику. Леон-Поль Фарг, близко знавший его, писал: «Три слова, казалось, были навечно изъяты из его сердца и его лексикона, три низменных слова, которые для него просто не имели смысла: интриги, карьеризм, протекция». Такие «открыватели» существуют во всех видах искусства. Другие, менее талантливые, чем они, извлекают затем выгоду из их открытий, предавая их, инициаторов, забвению. Разве это не вопиющая несправедливость?

Ф. П. — Да, к Виньесу были несправедливы. Поскольку он не был романтиком, оспаривали даже его право на «звание» виртуоза; но, поверьте, по части техники он мог бы поспорить со многими столпами эстрады, которые галопом проигрывают одну пьесу Шопена за другой.

С. О. — Обучение у Кёклена и Виньеса способствовало рождению Ваших первых сочинений, ведь именно в это время Вы решили заняться композицией, не правда ли?

Ф. П.— Я сочинял еще до того, как познакомился с Виньесом, и задолго до того, как начал заниматься у Кёклена; ведь мои песни на стихи «Бестиария» относятся к 1918 году, а учиться у Кёклена я начал только в 1921 году. Но и тот, и другой из моих учителей в разное время очень глубоко повлияли на меня. К тому же именно Виньес исполнял мои первые сочинения для фортепиано. Самая ранняя из моих опубликованных пьес — Пастораль — посвящена Виньесу. Я сочинил ее за год до («Вечных движений», то есть в 1917 году. Она представляла собой часть сюиты из трех пасторалей. В 1929 году Альфредо Казелла спросил меня, почему я забраковал Пасторали, тогда я переработал первую и написал в дополнение к ней Токкату, пользующуюся широкой известностью благодаря несравненному исполнению Горовица, и Гимн, близкий по духу моему «Сельскому концерту», который играют чересчур редко. |

## ГРУППА ШЕСТИ —ДЯГИЛЕВ

*Стефан Одель* — Обратимся, если Вы не против, к Вашему дебюту композитора. В каком году Вы впервые соприкоснулись с концертной публикой?

*Франсис Пуленк* — Впервые я выступил перед публикой в 1917 году в театре Вье Коломбье (Старой Голубятни) с моей Негритянской рапсодией для камерного оркестра.

С. О.— В тот момент и началась Ваша дружба с Эриком Сати?

Ф. П.— Нет, моя встреча с Сати состоялась несколькими месяцами ранее. В апреле 1917 года Дягилев со своим Русским балетом взорвал еще одну бомбу, поставив в Париже балет Эрика Сати «Парад» в декорациях Пикассо. Я был покорен! Хотя я и преклонялся перед Дебюсси, однако пристрастие к крайностям, свойственное двадцатилетним, заставило меня немножко отступить от него, жадно воспринимая те веяния, которые несли нам Сати и Пикассо. В это самое время Рикардо Виньес представил меня Сати. Еще ранее ему говорил обо Жорж Орик, которого я встретил у Виньеса за несколько месяцев до того и который сразу же стал для меня тем, кем остался на всю жизнь — моим истинным духовным братом. Сати не доверял молодому Пуленку, поскольку этот последний происходил из буржуазной семьи, но мое восхищение «Парадом» показалось Сати настолько искренним, что он «принял» меня. Забавный случай, произошедший через несколько недель, еще более сблизил вас. Я не собирался немедленно уезжать на фронт и думал серьезно заняться композицией. Виньес отвел меня к Полю Дюка, который встретил меня очень дружелюбно и благожелательно ознакомился с моими первыми опытами. Однако во время войны Дюка давал мало уроков, и он счел за лучшее направить меня к Полю Видалю, автору некогда известного балета на бретонский сюжет «Корригана». Видадь принял меня в Опера Комик, где он работал дирижером. Это был человек высокого роста, массивного сложения, с очень румяным лицом. Едва я показал ему мою «Негритянскую рапсодию», как его охватил «у-жа-са-ю-щий» гнев. Он кричал мне, что я шарлатан, и угрожал пнуть меня ногой кой-куда, если я «не-мед-лен-но!» не уберусь из его кабинета. На завтра Сати, которому рассказал об этом Орик, прислал мне пневматичку следующего содержания: «Дорогой друг! Хотел бы Вас увидеть. Мне кажется, Вы растерялись, но, я думаю легко найдете. Давайте встретимся. Кто это дай Вам такой странный совет? Забавно. Никогда не смешивайте разные школы — в результате получается взрыв, это вполне естественно. И потом, чтобы дать Вам полезный совет, мне нужно знать, что Вы собираетесь-делать и что Вы можете делать. Ваш визит к Видалю был поступком начинающего дилетанта, а не начинающего художника. Вот он Вам и выдал. Старик умеет дать отпор, а Вы и обалдели. Смейтесь, мой дорогой. Весь Ваш Эрик Сати. С этого и началось наше полное взаимное доверие.

С. О.— И в это же время Вы познакомились с Жанной Батори.

Ф. П.— Дорогой Стефан, вероятно, полагая, что я болтаю слишком много, Вы перебили меня в тот момент, когда я собирался сказать, что только благодаря Жанне Батори моя «Негритянская рапсодия» была исполнена в концертах Вье Коломбье. Жак Копо, уехав в Америку с Жуве и Дюллёном, предоставил Батори использовать театра Вье Коломбье по ее усмотрению. Она й ряд спектаклей, среди них — премьеру «Сказаний об играх мира» Онеггера, и несколько концертов, в которых выступали Тайефер, Орик, Дюрей, Онеггер и я. Это был случайно возникший, но все же зародыш группы Шести, я повторяю — «возникший случайно». Милая Ба-т, сколь многим мы все ей обязаны! Первая исполнительница Дебюсси, Равеля, Русселя, она никогда не прекращала своей пропаганды нового. И сегодня, выступая в концертах французского радио, она всегда выскивает новые песни и романсы, с большим мастерством аккомпанируя своим ученикам.

С. О.—Было бы интересно узнать, как публика Вье Коломбье принимала эти новые произведения и какова была ее реакция? Сохранились ли у Вас об этом какие-нибудь воспоминания?

Ф. П.—Я с волнением вспоминаю время, когда молодой Артюр Онеггер, одетый трубадуром, играл на барабане в спектакле «Робэн и Марион». Что касается моей «Негритянской рапсодии», то ее исполнение не обошлось без происшествия. Это произведение, в котором отразилось увлечение негритянским искусством, свирепствовавшее с 1912 года и возникшее под воздействием толчка, данного Аполлинером, состояло из четырех инструментальных частей и вокальной интермедии. Последняя была сочинена на слова псевдонегритянской поэмы одного нашего друга, который подписался Макоко Кенгуру. Можете представить, что это было! В последний момент перед спектаклем певец отказался от выступления, говоря, что все это уж слишком глупо и он не хочет выглядеть дураком. Я вынужден был, скрывшись за большим пюпитром, сам экспромтом петь эту интермедию. Поскольку я уже был призван в армию, можете вообразить непредвиденный эффект — солдат, завывающий по-псевдомальгашски!

С. О.— Давайте снова станем серьезными.

Ф. П.—Увы!

С. О.— Разумеется, мне бы хотелось вернуться к образованию группы Шести.

Ф. П.— Как известно, группа Шести состояла из Жермен Тайефер, Жоржа Орика, Луи Дюрея, Онеггера, Мийо и меня. Уже во Вье Коломбье наши шесть имен часто появлялись в одной и той же программе. Потом в одном ателье на Монпарнасе под названием «Лира и Палитра» мы объединились с художниками Пикассо, Браком, Модильяни, Хуаном Грисом, которые там выставались.; Именно там Рикардо Виньес впервые исполнил мои «Вечные движения». Наши шесть имен уже много раз упоминались вместе, и этого оказалось достаточно, чтобы один критик, любитель давать броские определения, окрестил нас французской Шестеркой по образцу знаменитой русской Пятерки. Никогда не было у нас общих эстетических взглядов, и музыка каждого из нас никогда не была похожа на музыку другого. Наши симпатии и антипатии тоже были глубоко различны. Так, Онеггер никогда не любил музыку Сати, а Шмитт, которым Онеггер восторгался, веегда был неприемлимым для Мийо и для меня.

С. О.— Если я не ошибаюсь, Дариус Мийо вернулся из Бразилии, куда его увез, будучи французским послом, Поль Клодель. И Мийо присоединился к вам после своего возвращения с тропиков, хотя вы уже ранее приняли его в свой круг.

Ф. П.— Да, появление Мийо среди нас относится к моменту его возвращения из Бразилии. Он сразу же стал для меня несравненным другом, которым я глубоко восхищаюсь. Какой живой источник музыки и какая выдающаяся личность!

С. О.— А Жан Кокто, имя которого встречается во всех авангардистских манифестациях той эпохи, играл ли он какую-то роль в образовании группы Шести?

Ф. П.— Жан Кокто, которого привлекает все новое, никогда же был нашим теоретиком, как это утверждали некоторые; он был нашим другом и блестящим пропагандистом. По правде говоря, его маленький музыкальный памфлет «Петух и Арлекин» представляет собой скрытую защиту эстетических взглядов Сати против эстетических взглядов Стравинского. «Петуха и Арлекина» никак нельзя считать манифестом Группы шести, так как уже одно буйное и романтическое искусство Артюра Онеггера его полностью опровергало.

С. О.— Имя Кокто связано, по крайней мере в то время, с историей русского балета. Его чудесный вдохновитель Сергей Дягилев притягивал, как магнит, поэтов, художников и музыкантов. Вы можете гордиться, Франсис, что он признал Ваш талант и решил поставить Ваш первый балет. Давайте поговорим о Дягилеве.

Ф. П.— Дягилев, несравненный Дягилев, был магом и чародеем. Едва достигнув успеха, он сжигал все, чем восхищался (по крайней мере внешне это выглядело так), чтобы продолжать стремительное движение вперед. Так, начиная с 1917 года, страстно увлекшись всей современной живописью, он на редкость удачно стал соединять художника и композитора. Поэтому-то он и заказал балет мне с Мари Лорансен и параллельно — Браку с Ориком. Так родились «Les Biches».

С. О.— В каком году были поставлены «Les Biches»?

Ф. П.— Первое представление состоялось в Монте-Карло 6 января 1924 года.

С. О.— Кому принадлежало либретто этого балета?

Ф. П.— Собственно говоря, в «Les Biches» нет либретто. Идеей Дягилева было создать нечто вроде современных «Сильфид», то есть как бы «балет атмосферы». Тогда у меня появилась мысль развернуть нечто вроде современных галантных празднеств в обширном, совершенно белом зале, единственной мебелью в котором было огромное голубое канапе, сделанное по эскизу Лорансен. Двадцать восхитительных кокетливых женщин должны были шаловливо резвиться там с тремя красивыми рослыми кавалерами в костюмах гребцов. В этих галантных играх можно было и ничего не увидеть и вообразить самое рискованное. Именно здесь и проявилось полное аллюзий искусство Нижинской — хореографа. Она была, Вы, конечно, это знаете — сестрой великого Нижинского: На премьере в Париже Андре Мессаже, метр французской оперетты и несравненный интерпретатор «Пеллеаса», оказал мне честь и дирижировал моим произведением. Во время представления лампа на его пюпитре погасла, но несмотря ни на что он благополучно довел балет до конца. Это был мой дебют в оркестровке. В 1940 году я полностью переоркестровал «Les Biches». Что же касается исполнителей, то именно в «Les Biches» состоялся незабываемый дебют Немчиновой. Она ничем до того не



выделялась, но Дягилев угадал, что она создана для этой роли. Дягилев всегда без колебаний выдвигал совершенно неизвестных исполнителей, если он считал их незаменимыми. В этом он был истинным провидением для композиторов, художников и танцовщиков.

## ЛАНДОВСКА — БЕРНАК — ЭЛЮАР. ПЕСНИ

*Стефан Одель* — Помимо Рикардо Вйньеса и Жанны Батори встречи с какими людьми определили Вашу судьбу музыканта?

*Франсис Пуленк* — Три знаменательные встречи оказались для меня определяющими и глубоко повлияли на мое искусство — это встречи с Вандой Ландовской, Пьером Бернаком и Полем Элюаром. Всем им, каждому в его области, я хочу принести здесь дань моей признательности.

С. О.— Вы упомянули имя Ванды Ландовской. Расскажите сначала о ней как о человеке.

Ф. П.— Ванда Ландовска — одна из тех исключительных женщин, которые в моем сознании связываются с представлением о гении в чистом виде. Этим я хочу сказать, что, как и наша великая Колетт, она неотразимо женственна и черпает из этой женственности всю свою силу. Терпение, настойчивость, проникновенность и здравый смысл — таковы качества Ванды Ландовской. Я встретил ее в прошлом году в Америке, когда ей было семьдесят три года, такой же бодрой, как она была тогда, когда я с ней познакомился — вот уже тридцать лет назад — 38 и какой она всегда с тех пор оставалась. Общеизвестно, что первое исполнение «Балаганчика» де Фальи состоялось у той, кому он был посвящен,— у княгини де Полиньяк, большого друга искусства и людей искусства. Де Фалья дирижировал репетициями, Ванда была за клавесином. Нужно подчеркнуть, что здесь впервые в современной музыке получил права гражданства клавесин. Рикардо Виньес, все тот же дорогой Виньес, вместе со своим племянником и художником Ортизом водивший марионеток, представил меня Ландовской. Она сразу же пригласила меня к себе, и с той поры я всегда был для нее ее «дорогим дитя». Ничем я не горжусь так, как этой дружбой. Я всегда один из первых получал ее пластинки, перевязанные лентой, с дарственной надписью, пластинки, на которых она по-королевски щедро одаряет публику великими произведениями классиков.

С. О.— Не для нее ли Вы написали Ваш «Сельский концерт»?

Ф. П.— Конечно же, для нее. После Соперто де Фальи на всех репетициях которого я имел счастье присутствовать, Ванда попросила меня написать для нее концерт. У меня возникла мысль сочинить сельский концерт, напоминающий о лесе вблизи Сен-Лё, в котором совершали прогулки Руссо и Дидро. В Сен-Лё жили и Куперен и Ландовска. Один язвительный критик, рассчитывая больно задеть меня, написал: «В финале «Сельского концерта» вдруг слышатся, бог знает откуда, отголоски военных сигналов. Хорошенькая деревня!». Ну-да, для такого горожанина, как я, это предместье Парижа — прекрасная деревня, где столько домов, построенных еще в XVIII веке, дремлют среди огородов, снабжающих овощами рынки Парижа. Ландовска создала в Сен-Лё-ла-Форэ настоящий рай, который гнусно изуродовали война и нацистский антисемитизм. Ландовска, увы, больше туда не вернулась, но, как все сильные личности, она повсюду приносила с собой дух своего дома. В Коннектикуте, в Лейквилле, мы снова попадали в Сен-Лё, так же как в Голливуде у Стравинского была та же атмосфера, что в его домах в Биаррице и Ницце.

С. О.— Оказала ли влияние несравненная техника Ванды Ландовской на Вашу фортепианную технику?

Ф.П.— Нет, потому что клавесин так же отличается от рояля, как и орган, но благодаря ей мне открылись клавесинные произведения Баха во всей их красоте, которую фортепиано искажает.

С. О.— Поговорим теперь о Вашем любимом исполнителе — Пьере Бернаке. Ваше сотрудничество, которое длится уже восемнадцать лет, предполагает полное эстетическое единомыслие. Вы вдвоем объехали мир, поэтому интересно было бы узнать, как Вам пришла мысль о таком содружестве.

Ф. П.— Пьер Бернак исполнял мои «Озорные песни» в 1927 году, но потом мы полностью потеряли друг друга из виду до 1934 года, когда газета «Фигаро» послала меня в Зальцбург в качестве музыкального репортера. Тогда Бернак занимался там с выдающимся немецким певцом Варлихом. Одна американка решила устроить у себя дома концерт из произведений Дебюсси. Лифарь уже протанцевал «Послеполуденный отдых фавна», совсем молодой дебютант дирижер Герберт фон Караян исполнил длинную программу из произведений Дебюсси, а затем в полночь эта американка заставила нас петь романсы Дебюсси, под плакучими ивами, при изумительном лунном свете, в то время как для тех, кто озяб, в доме один канадский пианист играл «Прелюдии» Дебюсси! Представляете аппетит этой дамы! Все это было достаточно нелепо. Я аккомпанировал Бернаку, и наш неожиданный успех подсказал нам мысль продолжить наше сотрудничество. С этого времени и начинается серия концертов, с которыми мы разъезжали по всему свету, особенно часто по Америке.

С. О.— Что Вы думаете об американской публике?

Ф. П.— Американская публика — чудесная публика. В Америку эмигрировало столько народностей, что от смешения принесенной ими древней культуры с этой молодой, здоровой и восторженной нацией в результате получилась аудитория, столь же самобытная, сколь и образованная. И потом у них есть негритянская публика. Знаете, дорогой Стефан, негр, который взвешивал багаж на авиалинии Нью-Йорк — Венесуэла, увидев мое имя в списках пассажиров до Каракаса, попросил меня расписаться в его книжке автографов. Его любимыми композиторами были прежде всего Дебюсси, затем Стравинский и Барток.

С. О.— Это в самом деле очень показательно. Раз уж Вы упомянули Ваши концерты с Бернаком, поговорим о песне. Она всегда была во Франции в большом почете, У меня с языка срываются имена Гуно, Форе, Дебюсси, Шабрие и Равеля. Я притворяюсь, что забыл назвать Дюпарка, но только для того, чтобы позволить себе спросить Ваше мнение о его песнях.

Ф. П.— Песни Дюпарка прекрасны. Это единственный композитор, который смог положить на музыку Бодлера, Дюпарк всегда заставляет меня вспомнить художника Базиля, который, создав всего несколько картин, занимает одно из первых мест во французской живописи. Несмотря на то что он создал лишь дюжину песен, Дюпарк — великий композитор.

С. О.— Как Вы считаете, кто из французских композиторов достиг совершенства в жанре песни?

Ф. П.— Без всякого сомнения — Дебюсси. Этот восхитительный музыкант был, кроме того, прекрасным знатоком поэзии и обладал тонким вкусом. Он умел выбирать стихотворения высокого качества, в то время как Форе, как это ни парадоксально, сочинил свои самые выдающиеся песни на весьма посредственные стихи. Например, «Вечер» на заурядные стихи Самэна. Выбор высокохудожественных стихов позволял Дебюсси в музыке следовать тексту вплоть до самых тайных его глубин, передавая их и звучанием, и паузами. А какая просодия!

С. О.— Да, действительно, в «Песнях Билитис», которые положил на музыку Дебюсси/ просодия так совершенна, что можно читать эти стихи, скрупулезно следуя ритму, примененному композитором. Я профан в технике композиции, но мне кажется, что это образец полного слияния музыки и поэзии.

Ф. П.— Вы правы; если песня действительно удалась, то ее мелодия становится неотделимой от стихотворения. С другой стороны, поэту, может быть, очень досадно, когда, музыка прилипает к тексту, как жевательная резинка V.; но тем хуже для него!

С. О.— Какие причины определяют выбор композитором того или иного стихотворения, чтобы написать на него музыку? Родство ли чувств, сходство ли эстетических принципов или он подчиняется неосознанному импульсу, иначе говоря, действует интуитивно?

Ф. П.— Мне кажется, что выбор стихотворения должен быть таким же инстинктивным, как любовь. Долой браки по рассудку, так как результаты их плачевны, в этом я кое-что понимаю. В конце своей жизни Поль Валери посвятил мне изумительное стихотворение «Диалог двух флейт». Он хотел, чтобы я написал к нему музыку. Я восхищаюсь Валери, так же как Верденом, Рембо или Малларме, но для всех этих поэтов я не сумел бы сочинить ни одной ноты музыки, которая подошла бы к их стихам. В результате мой «Диалог двух флейт», написанный в виде дуэта сопрано и баритона, захлебнулся в самой плоской и безликой банальности.

С. О.— Оставим эти злополучные флейты и обратимся к свирели Поля Элюара. Когда Вы познакомились с ним?

Ф. П.— Я познакомился с Элюаром в 1917 году, в то же время, что и с Арагоном и Бретоном. Он сразу же привлек меня, но лишь значительно позднее я начал писать музыку на его стихи. Я всегда восхищался Элюаром, но не мог найти музыкального ключа к его произведениям. Для моего первого концерта с Бернаком в 1935 году я искал тексты, чтобы написать на них песни. У меня на рояле лежала тоненькая книжечка стихов, которую мне прислал Элюар. Я попробовал сочинить к ним музыку — и появились «Пять стихотворений», которые одновременно были также и первыми песнями, написанными мной для Бернака. Затем я написал, тоже на слова Элюара, хоры а cappella, затем, в 1938 году, большой цикл «Тот день, та, ночь», а потом пришла война. Элюар, который раньше дал мне возможность выразить музыкой любовь, предоставил мне во время оккупации средство воспеть надежду в одном из моих самых значительных произведений — «Лицо человеческое», — кантате для двойного хора а cappella, на стихотворения из цикла «Поэзия и Правда». кантата завершается стихотворением «Свобода». Некоторое время спустя появилась маленькая кантата а cappella «Снежный вечер», и совсем недавно я сочинил последний цикл песен «Свежесть и пламя». Я занялся этим перечислением только для того, чтобы доказать значение и важность для меня встречи с Полем Элюаром, которого я и сегодня безутешно оплакиваю

## АПОЛЛИНЕР — ШАБРИЕ. СВЕТСКИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

*Стефан Одель* — Давайте поговорим теперь о Ваших сочинениях на тексты Гийома Аполлинера. Вы знали автора «Алкоголей»?

*Франсис Пуленк* — Я мало знал Аполлинера, потому что был слишком молод тогда; мне было едва семнадцать лет, когда, в 1916 году, он раненым вернулся в Париж. Все же я несколько раз встречался с ним, и у меня в ушах до сих пор звучит его голос, такой своеобразный, полуироничный, полумеланхолический. Можно подумать, что у всех поэтов голоса глухие и тихие, в самом деле, ведь Аполлинер, как Валери и Элюар, не производил много шума. Однако иногда он вдруг разражался взрывом хохота, сотрясавшим его громоздкую фигуру, а затем каскадом не просто слов, но глубоких мыслей, которые он разбрасывал с расточительностью набоба. Современное искусство обязано Аполлинеру очень многим! Это первый поэт, стихи которого я положил на музыку. В 1918 году переиздание «Бестиария» с гравюрами Дюфи вдохновило меня на тот маленький сборник песен, который сегодня известен многим. Примерно около 1930 года, вернувшись к одной своей песне, давным-давно заброшенной я записал музыку на целую серию стихотворений, большая часть их была заимствована мною из сборника с очень забавным названием «Есть». Этот томик стихов, не столь совершенный, как «Алкоголи», но более острый, был собран после смерти Аполлинера из стихотворений, написанных в разное время, с 1904 по 1917 год. В этом малоизвестном томике есть и самый дерзкий, и самый вычурный Аполлинер.

С. О. — Знаете ли Вы какие-либо интересные случаи, связанные с автором «Сада Анны» или, может быть, Вы вспомните что-нибудь из Ваших личных впечатлений?

Ф. П. — У меня самого мало воспоминаний об Аполлинере, но Мари Лорансен, которая, как всем известно, была его музой в течение многих лет, рассказывала мне немало анекдотов, один из них я сейчас перескажу в надежде, что он Вас позабавит. Во всяком случае, он прекрасно показывает мягкую иронию поэта. Однажды в понедельник, во второй половине дня, Аполлинер спросил Мари Лорансен, хочет ли она пойти с ним куда-нибудь. Мари, у которой не было к тому ни малейшего желания, ответила: «Не могу, я иду в Лувр». Но в те времена музеи по понедельникам были закрыты. Аполлинер не моргнув глазом, а некоторое время спустя, когда речь зашла о Лувре, он сказал, не глядя на Мари: «О да, я хожу туда каждый понедельник!»

С. О. — Этот остроумный выпад Аполлинера мне очень нравится; он прекрасно передает в равной мере свойственные ему насмешливость и ранимость. Но давайте вернемся к Вам и перейдем к Вашим фортепианным сочинениям. Я имею в виду «Утреннюю серенаду». Знаю, что Вы придаете значение этому произведению. Когда Вы Написали его?

Ф. П. — Да, действительно, «Утренняя серенада» — произведение, которое мне дорого. Она была написана для домашнего спектакля в 1929 году, во времена, когда еще существовали меценаты, и представляет собой хореографический концерт для фортепиано и восемнадцати других инструментов. Этот балет ставили по всему миру порой удачно, а иногда и неудачно. Единственный сценарий, который я признаю для него подходящим, принадлежит мне, — это очень простая история о Диане, осужденной на вечное целомудрие, для которой каждая утренняя заря — повод для меланхолии. Недавно это произведение поставили в Опера Комик. Постановка в красивом оформлении Брианшона скромна, но именно такая, какую мне хотелось увидеть.

С. О.— Перейдем теперь к Вашему Концерту для двух фортепиано, который наперебой восхваляют все американские газеты. Почему это произведение особенно ценят в Америке?

Ф. П.— Причина успеха Концерта в Америке очень проста. Там обожают музыку для двух фортепиано, и ансамбли-дуэты там так же многочисленны, как струнные квартеты в Европе. Популярности Концерта значительно способствовала его запись на пластинке с Нью-Йоркским филармоническим оркестром под управлением Митропулоса. К тому же это произведение блестящее и хорошо звучит.

С. О.— Когда Вы написали его?

Ф. П.— В 1932 году. Он был написан для фестиваля в Венеции по заказу княгини де Полиньяк.

С. О.— Кто были его первые исполнители и с каким оркестром?

Ф. П.— Жак Феврье и я сам, а играли мы с оркестром Миланского театра Ла Скала под управлением Дезире Дефо.

С. О.— Отводите ли Вы этому Концерту для двух фортепиано одно из первых мест среди Ваших фортепианных произведений?

Ф. П.— Да. Однако, не столько благодаря его чисто музыкальным достоинствам, сколько благодаря его удачной инструментювке.. Бесспорно, например, что мой Концерт для органа и оркестра (тоже написанный по заказу княгини де Полиньяк) обладает гораздо большей, музыкальной насыщенностью.

С. О.— Позволю себе задать Вам один вопрос, который Вас, быть может, удивит. Мне бы хотелось услышать от Вас, есть ли среди Ваших произведений такие, которые Вы считаете окаянными? Под окаянными я понимаю такие, которые играют слишком часто, которые публика беспрерывно требует и которые их автор, в конце концов, начинает ненавидеть. Это в какой-то степени расплата за успех. Приходилось ли Вам так расплачиваться?

Ф. П.— Да, разумеется — Пасторалью для фортепиано, которую пережевывают сегодня все пианисты и которую я больше не могу слышать, кроме как в исполнении Горовица, придающим ей всякий раз новую свежесть. Эта Пастораль служит даже злобе моего старого смертельного врага Эмиля Вюйермоза, который никогда не упускает случая уколоть ею меня, когда хочет, говоря обо мне, меня принизить. Все это, впрочем, не имеет никакого значения. Ибо по причине ли равнодушия или из гордости, но меня мало заботит, что говорят обо мне критики, и я всегда готов выпить стаканчик с тем, кто меня только что разнес.

С. О.— Это говорит только о том, что Вы оберегаете свое хорошее настроение, а веселый нрав Ваш Вы, кажется, восприняли от Шабрие.

Ф. П.— Ах, Шабрие! Я люблю его, как любят отца! Отца, балующего детей, всегда веселого, с карманами, полными чудесных лакомств. Музыка Шабрие — это неистощимая сокровищница, «я-прос-то-жить-не-мог-бы-без-неё». Она утешает меня в мои самые мрачные дни, потому что, Вы знаете, мой верный друг, я меланхолик ... который любит смеяться, как все меланхолики.

С. О.—Да, я знаю, но Ваше бегство в веселье случается достаточно часто, и тогда Вы сочиняете произведения, искрящиеся шуткой, задором, шалостью. Я вспоминаю «Грудь Тирезия» Аполлинера. Пьесу впервые поставила 24 июня 1917 года в консерватории Рене Мобель в декорациях Сержа Фера, с музыкальным сопровождением Жермены Альбер-Биро. Это буффонада, цель которой — раззадорить французов, чтобы они производили детей. Вы сделали из нее комическую оперу. Я хотел бы знать, почему Вы выбрали эту пьесу, как и когда Вы сочинили оперу?

Ф. П.—Я написал «Грудь» летом 1944 года. Меня очень давно манил этот сюжет. Из-за высадки союзников в течение шести месяцев я был изолирован в Турени а таким образом тоже сбежал в этот Занзибар, где происходит действие, пьесы; а он для меня, естественно превратился в Монте-Карло, где Аполлинер провел свой первые пятнадцать лет у фривольных юбок деспотичной мамыши.

С. О.— Когда это произведение было поставлено в Опера Комик?

Ф. П.— В июне 1948 года.

С. О.—Как оно было встречено и кто были исполни тели? Приняли ли держатели абонементов и завсегдатаи Опера Комик замысел Аполлинера и дерзость Вашей пар титурь?

Ф. П.— Конечно же, разыгрался скандал. Держатели абонементов и публика Опера Комик пришли в ужас от аполлинеровских выходов, но мне посчастливилось найти защитницу в восхитительной певице, которую я открыл — Дениз Дюваль, ставшей с этого времени настоящей звездой и несравненной исполнительницей «Испанского часа» Равеля. Я испытываю огромную слабость к «Грудям Тирезия», порой мне даже кажется, что предпочитаю это произведение всему остальному, что я написал. Если кто-нибудь хочет иметь представление о противоречивости моей музыкальной натуры, то сущность ее можно в равной мере найти как в «Грудях», так и в Стабат матер

## ДУХОВНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ. ПРИВЯЗАННОСТИ

*Стефан Одель* — Я думаю, Вы не будете возражать, если я скажу что хоровая и духовная музыка позволила Вам полностью выразить себя.

*Франсис Пуленк* — Это правда. Мне кажется, что я вложил в них лучшую и самую подлинную сущность мо его «я». Даже в свои светские хоровые произведения, та кие, как кантата для хора и оркестра «Засуха», и особенно «Лик человеческий», я всегда вкладывал особую насыщенность, отличающую их от остальных моих произ ведений. Простите мне мою нескромность, но мне представляется, что именно в эту область я внес нечто новое, и я склонен думать, что если моей музыкой заинтересуются через пятьдесят лет, то гораздо больше “ Стабат матер ”, чем «Вечными движениями

С. О.— Что привело Вас к сочинению духовной музыки?

Ф. П.— Здесь большую роль сыграла наследствен- ' ность. Если одна сторона моего искусства объясняется суперпарижским началом, унаследованным от моей матери, то не надо забывать, что мой отец был уроженцем того самого горного кряжистого Авейрона, который находится между Овернью и Средиземноморьем. Пуленк — очень типичная для юга фамилия. В архитектуре романский стиль, особенно романский стиль юга Франции, всегда был моим идеалом церковного зодчества, я говорю о Везелэ, Отэнэ, Муассане или

церквях Богоматери в Пюи или Конке. Я люблю, когда религиозный дух выражается ясно, солнечно, с тем же реализмом, какой мы видим в римских куполах. Мой отец, как и вся его семья, отличался глубокой, но очень терпимой религиозностью, без малейшего догматизма. В то время, когда я старался постичь самые коренные глубины самого себя, я сочинил свое первое религиозное произведение «Литании черной Богоматери Рокаматурской», параллельно с первыми песнями на стихи Элюара.

С. О.— Значит, Вашим первым хоровым сочинением были «Литании черной Божьей матери»?

Ф. П.— Совершенно верно. С. О.— Интересно, не их ли Вы дали мне просмотреть однажды вечером в поезде по пути в Бордо, в котором мы случайно встретились. Я до сих пор помню Ваше удовлетворение, когда я сказал, что они мне кажутся очень красивыми и очень возвышенными.

Ф. П.— Эта встреча, которую я очень хорошо помню, произошла значительно позже, и тогда речь шла не о «Литаниях», а о «Лике человеческого». Я рад, что Вы невольно причислили к духовным произведениям эту большую кантату для двойного хора и что Вы употребили Слово «возвышенные», которое так подходит к тексту Поля Элюара. «Свобода», завершающая это произведение,— разве это не подлинная молитва? К тому же я писал эту кантату почти с религиозным чувством. В 1943 году столько людей было брошено в тюрьмы, вывезено и расстреляно, и Вы представляете, что значило для меня видеть, как маршируют по моему дорогому Парижу эти, в серо-зеленой форме. Найдя в стихах Элюара точное соответствие тому, что я чувствовал, я принялся за сочинение, исполненный веры, и даже мысленно поручил свою работу покровительству Рокаматурской богоматери. Однако посвятил я ее Пикассо. Увы, сложность этой кантаты причиной тому, что она исполняется довольно редко, но я мог убедиться два года назад в Нью-Йорке, что, не будучи актуальной, она способна взволновать публику, которая — к счастью для нее — понятия не имеет, что такое оккупация.

С. О.— Не кажется ли Вам, что Ваша духовная музыка созвучна живописи Мантеньи и Сурбарана?

Ф. П.— Этот комплимент трогает меня до глубины души, потому что Мантенья и Сурбаран, действительно, очень точно соответствуют моему религиозному идеалу; один — присущим ему мистическим реализмом, другой — своей аскетической чистотой, хотя ему и случается одевать порой своих святых в наряды знатных дам. Со времени моего самого раннего детства я испытывал страсть к живописи, которой я обязан ощущениями столь же глубокой радости, как и музыке.

С. О.— Холсты и рисунки Пикассо, Брака, Матисса, Брианшона и Кокто, которые я видел у Вас в Париже и Нуазе, говорят о разносторонности Вашего вкуса. Мне кажется, острый, графически ясный рисунок Матисса, здоровая простонародная радость Дюфи соответствуют Пуленку из предместья, Пуленку ироничному и нежному. Зато Мантенья и Сурбаран вызывают в памяти Вашу духовную музыку. Как Вы совершенно справедливо сказали, она скорее всего романская, в стиле романского Средиземноморья.

Ф. П.— Вы правы. Моя месса значительно ближе Виттории, чем Жоскену де Пре, осмелюсь сказать, в ней есть реалистические черты, присущие средиземноморскому искусству.

С. О.— Вот мы подошли вплотную и начали постигать личность Франсиса Пуленка. Но я еще не считаю, что он от меня отделался и не собираюсь на этом останавливаться. Какие композиторы оказали на Вас в молодости влияние как на музыканта?

Ф. П.— Отвечаю без колебаний — Шабрие, Сати, Равель и Стравинский.

С. О.— А каких композиторов Вы любите больше других?

Ф. П.— Я безумно эклектичен. Я люблю, в разной степени, конечно, но одинаково искренне, Монтеверди, Скарлатти, Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, Шопена, Вебера, Верди, Мусоргского, Дебюсси, Равеля, Бартока и так далее.

С. О.— Привязанности всегда вызывают свою противоположность — неприязнь. Есть ли композиторы, которых Вы не переносите?

Ф. П.— Да, есть — Форте. Само собой разумеется, я признаю, что это большой музыкант, но некоторые его произведения, как, например, «Реквием», заставляют меня как ежа сжиматься в комок. Чисто непроизвольная реакция, как от прикосновения. По другим причинам — Руссель, которого я уважаю, но он мне физически противопоказан из-за его гармонического строя, находящегося где-то на полпути между контрапунктом и гармонией, он является антиподом всего того, что я люблю. Напротив, композиторы, очень далекие мне по своей эстетике, как Берг и Веберн, вполне удовлетворяют мой слух.

С. О.— Если бы Вы были приговорены к изгнанию на пустынный остров, произведения каких пяти поэтов Вы взяли бы с собой?

Ф. П.— Без колебаний — Ронсара, Лафонтена, Бодлера, Аполлинера и Элюара. Я называю только французов, потому что поэзия непереводаима.

С. О.— А пять композиторов?

Ф. П.— Прежде всего Моцарта, а затем — Шуберта, Шопена, Дебюсси и Стравинского.

С. О.— Вернемся на твердую почву и завершим уточнение Ваших воззрений. Какую эстетику Вы приемлете, какова Ваша философия жизни?

Ф. П.— Я очень затрудняюсь Вам ответить. У меня нет никакой философии жизни, потому что я воспринимаю все слишком конкретно, чтобы предаваться отвлеченностям умозрительного мышления помимо веры, у меня инстинктивной и врожденной. Что касается моих эстетических воззрений, то я их не могу заранее предвидеть. Я сочиняю как захочется, и тогда, когда у меня возникает к тому желание.

С. О.— Каков Ваш метод работы? Какие часы и какие условия наиболее благоприятствуют Вашему вдохновению?

Ф. П.— Как я Вам уже говорил, дорогой Стефан, я завидую композиторам, которые, как Мийо или Хиндемит, могут сочинять где угодно. Я безумно восприимчив к зрительным впечатлениям, для меня все может служить предлогом, чтобы отвлечься и рассеяться. Поэтому, чтобы бороться с мыслями, мне нужно работать в уединении. Вот почему я не могу работать в Париже и, напротив, прекрасно себя чувствую в комнате отеля, если там есть рояль. При всем том мне необходимо иметь перед глазами радостный, веселый пейзаж — я очень склонен к меланхолии, и зрительное впечатление может вывести меня



из равновесия. Мои лучшие рабочие часы — утро. После семи часов вечера, за исключением концертной деятельности, я ни на что не гоюсь. Зато приняться за работу в шесть утра для меня радость. Как я Вам уже говорил, я много работаю за роялем, как Дебюсси, Стравинский и многие другие. Вопреки тому, что обо мне обычно думают, я работаю трудно. Мои черновики — нечто вроде странной музыкальной стенографической записи — полны помарок. Каждая мелодическая мысль возникает у меня в определенной тональности, и я могу изложить ее (в первый раз, разумеется) только в этой тональности. Если к этому я добавлю, что наименее плохое из всей моей музыки я обрел между одиннадцатью часами утра и полуднем, то думаю, что я сказал Вам все.

## МОИ ДРУЗЬЯ И Я

ЭРИК САТИ

*Стефан Одель* — Где, как и когда Вы познакомились с автором «Шарада» и «Сократа»?\*

*Франсис Пуленк* — Я познакомился с Сати в 1916 году у моего учителя, Рикардо Виньеса, замечательного испанского пианиста, первого исполнителя произведений Дебюсси, Равеля, Фальи и многих других. В то время я очень серьезно занимался фортепиано, и, хотя классики были основой преподавания Виньеса, из моих занятий Шуман не исключал Сати. С 1910 года, когда в Париже начали много говорить о Сати, я был в восхищении от этого композитора. Прежде всего от его ошеломляющих названий: «Пьесы в форме груши», «Засушенные эмбрионы», «Дряблая прелюдия для собаки». Не забывайте, что мне тогда было одиннадцать лет. Эта музыка сразу же вызывала во мне вполне реальный отклик.

С. О.— Без сомнения, Вы находились под сильным влиянием Эрика Сати.

Ф. П.— Я этого не отрицаю и даже горжусь этим. Тогда, в 1916 году, в первый год моих занятий с Виньесом у меня было только одно желание — познакомиться с Сати. Мне было тогда семнадцать лет, и я был очень жаден до всего нового. Стравинский, которому я поклонялся и которым продолжаю восхищаться и по сей день, был мне уже хорошо известен: «Жар-птица», «Петрушка», («Соловей» постоянно стояли у меня на рояле. Разумеется, Дебюсси и Равеля я усвоил до мельчайших подробностей. Но вот те, кто им подражал, портили все дело. Композиторы под-Дебюсси и под-Равеля вызывали у меня отвращение. Разумеется, это отвращение было очень кратковременным. Мне стали претить лишь некоторые пристрастия, точнее говоря, некоторые приемы этих двух гениев. Как очень верно сказал Пикассо: «Да здравствуют подражатели, потому что благодаря им начинают искать что-то новое!» В то время я был пресыщен целотонными гаммами, глиссандо арф, засурдиненными валторнами, флажолетами струнных, подобно тому, как несколько позднее сочетание медных, ударных и нескольких роялей одновременно отвратили нас от произведений Стравинского и от многих фут Хиндемита. Видите ли, каждая эпоха имеет свои дурные привычки, нужно быть Веберном, чтобы употреблять некоторые фальшивые наложения хроматизмов, не вызывая ими тошноты, как при катанье на американских горах. Под знаком серии проходит 1956 год. Посмотрим, что придет ей на смену, а пока вернемся к Сати. Все, что я знал из произведений Сати, а я знал их все, казалось мне, прокладывает новый путь французской музыке; по крайней мере, такова была моя личная точка зрения как будущего композитора.

С. О.— Значит, Вы считаете, что для Вас и для многих других молодых композиторов Сати открыл совершенно новый путь?

Ф. П.— Без всякого сомнения. Разумеется, я не говорю, что все музыканты моего поколения находились под влиянием Сати. Онеггер, например, избежал этого влияния полностью, но Орик, Мийо, Соге и я не можем не считать Сати своим вождем. Кроме того, Сати — совершенно особое явление, потому что он оказывал влияние и прямо, и косвенно — я хочу сказать, как своей музыкой, так и своими суждениями — на совершенно различных композиторов, таких как Дебюсси, Равель, Стравинский и многие другие. Я только что Вам Сказал, что Онеггер ничем не обязан Сати, однако это не помешало Онеггеру написать в своих критических статьях «Заклинание окаменелостей»: «Я никогда не был поклонником Музыки Сати, но сегодня я прекрасно отдаю себе отчет в своевременности его взглядов». Для такого бескомпромиссного художника, как Онеггер, это очень весомое суждение. Невозможно также отрицать влияние Сати на Дебюсси. Оно сыграло роль счастливой случайности при рождении «Пеллеаса и Мелизанды». В последние годы XIX века Дебюсси и Сати встретились на Монмартре в кабачке «Клу». Они понравились друг другу, и это положило начало их долгой дружбе. Дебюсси тогда собирался писать музыку к какой-то «Нери» некоего жалкого Катюля Мендеса \*, автора либретто «Гвендолины» Шабрие; но Сати его немедленно отговорил, добавив: «Почему бы Вам не положить на музыку одну из пьес Метерлинка?» Дебюсси выбрал «Пеллеаса и Мелизанду». Таким образом, Сати стал как бы крестным отцом этого шедевра.

С. О.— Долго ли длилась дружба Дебюсси и Сати?

Ф. П.— Конечно! Дружба между Сати и Дебюсси длилась долгие годы. Сати часто завтракал у Дебюсси на авеню дю Буа. Дебюсси очень ценил дар предвидения Сати, он любил его рассказы, его забавные выходки и к тому же не мог не почувствовать простоту и благородство звуко сочетаний в пьесах своего старого Друга. Общеизвестен анекдот о том, как Дебюсси упрекнул Сати в пренебрежении к форме, а Сати некоторое время спустя принес ему «Пьесы в форме груши» для форте пиано в 4 руки. Вы знаете, что некоторые пьесы, как, например, «Дряблая прелюдия для собаки», являются мягкой и завуалированной сатирой на несколько претенциозные названия отдельных Прелюдий Дебюсси, таких например, как «Терраса аудиенций при лунном свете» ... Обиделся ли Дебюсси на скрытый намек или Сати не захотел следовать советам Дебюсси, когда сам стал пользоваться известностью, только в 1916 году они внезапно поссорились навсегда, точно так же, как с 1924 года и до самой своей смерти Сати порвал с Ориком и мной вследствие возникших расхождений в эстетических взглядах.

С. О.— Вот и прояснился небольшой эпизод из истории музыки. Мне бы хотелось, поскольку Вы так хорошо знали Эрика Сати, чтобы Вы нарисовали нам его портрет.

Ф. П.— Гм, гм! Те, кому посчастливилось видеть портреты Сати, созданные Жаном Кокто, могут составить о нем точное представление. Для других же я попробую набросать силуэт этой странной личности. Сати никогда, ни зимой, ни летом, не расставался с котелком, который он весьма почитал, и с дождевым зонтиком, который он просто обожал. После смерти Сати, когда смогли, наконец, проникнуть в его комнату в Аркейе, на что никто при жизни Сати не отваживался, там обнаружили множество зонтиков; некоторые из них оставались еще в магазинной упаковке. Когда однажды по оплошности Орик проткнул своим зонтиком зонт Сати, ему пришлось выслушать от «добротного учителя» и «негодяя», и «невежу», и ... «шпану». Сати даже летом очень редко расставался с широким плащом и заворачивался в него, как в купальный халат. Бородка, которую он заботливо подстригал, пенсне, которое он постоянно подносил к глазам величественным жестом, — вот некоторые характерные черточки этого странного человека, полуфранцуза, полуирландца. Сати отличался крайней чистоплотностью. «Ванна—ни в коем случае! — утверждал он. — Хорошо можно вымыться только по

частям! Я тру кожу пемзой; она проникает гораздо глубже, чем мыло, сударыня моя», — объяснял он на каком-то вечере одной из своих почитательниц. Как показывает случай с зонтиком Орика, приступы гнева Сати были ужасны, за ними часто следовали тяжкие ссоры и очень редко — примирения. Сати — приходится это признать — немного страдал манией преследования. Он был очень дружен с Равелем (именно Равель в 1911 году впервые исполнил пьесы Сати в Музыкальном обществе независимых), а потом они поссорились так сильно, что Сати в 1920 году, не колеблясь, написал в авангардистском листке: «Морис Равель отказался от ордена «Почетного легиона», но все его творчество принимает его». Конечно, мы были неправы, следуя за Сати во всем, вплоть до его ваблуждений, но нам было двадцать лет, и нам нужно было любой ценой уберечь себя от равелевских миражей. Позднее Равель сам первый простил нам, Орику и мне, наши прегрешения. И, знаете, нет ни одного композитора, вплоть до Стравинского, для которого эстетика Сати не послужила бы толчком к чему-то новому. После появления «Свадебки», пышной и варварской, ясная сухость «Парада» указала Стравинскому на возможность говорить другим голосом, голосом, прозвучавшим в «Мавре» в этом очень важном поворотном пункте в творчестве Великого Игоря. И, знаете, в более позднем произведении Стравинского, Сонате для двух фортепиано, заметно прямое влияние Сати, сначала в первых тактах первой части, а затем в одном из балетов, где есть вариация, точно написанная Сати.

С. О.— Как любопытно! Судя по Вашему описанию, Сати был чрезвычайно живописен. Хорошо известно, что он был настоящим полуночником, и у меня его имя невольно связывается с другим полуночником, не менее знаменитым — Леон-Полем Фаргом. Я не ошибаюсь, Франсис?

Ф. П.— Нет, нет, Вы вовсе не ошибаетесь. Кроме всего прочего, Сати и Фарг очень любили друг друга, часто выходили вместе по вечерам. Фарг — единственный современный поэт, вдохновивший Сати на коротенький романс «Водомеры» и, главное, на романс «Бронзовая статуя» — настоящий шедевр. Он очень сильно повлиял на мой песенный стиль, я испытываю к нему тайную нежность и бесконечную признательность. Давайте поговорим теперь о «Параде», поставленном Сергеем Дягилевым и Русским балетом. Это очень важная дата для музыкантов и для художников, потому что, если Сати проявил дерзость и новаторство, введя в оркестр пишущие машинки, то Дягилев заказал Пикассо его первые театральные декорации.

С. О.— Вы, кажется, присутствовали на премьере «Парада». Мне бы хотелось, чтобы Вы поделились с нами воспоминаниями на эту тему. Ф. П.— Постановка «Парада» действительно великая дата в истории искусства. Содружество, я бы сказал — сообщничество Кокто—Сати—Пикассо открыло цикл выдающихся постановок современных балетов у Дягилева. «В «Параде» скандал вызывали не только пишущие машинки. Все было новым — сюжет, музыка, постановка; те, кто были постоянными посетителями Русского балета до 1914 года, оцепенев, смотрели, как подымается занавес Пикассо, совершенно для них необычный, открывая кубистские декорации. Это не был откровенно чисто музыкальный скандал «Весны священной». На этот раз все искусства брыкались в своих оглоблях. Спектакль, поставленный в 1917 году, в разгар войны, некоторым показался вызовом здравому смыслу. Музыка Сати, такая простая, обыденная, наивно-искусная, подобно картине таможенника Руссо, вызвала скандал своей обыденностью. Впервые — позднее это случалось часто — мюзик-холл заполонил Искусство, Искусство с большой буквы. И действительно, в «Параде» танцевали уан-степ. В этот момент зал разразился свистом и аплодисментами. Весь Монпарнас ревел с галерки: «Да здравствует Пикассо!». Орик, Ролан-Манюэль, Тайефер, Дюрей и многие другие музыканты орали: «Да здравствует Сати!». Это был грандиозный скандал. В моей

памяти, как на экране, возникают два силуэта: Аполлинер, в офицерской форме, с забинтованным лбом ... Для него это был триумф его эстетических взглядов. И другой силуэт, как бы в тумане — Дебюсси, на пороге смерти, шепчущий, покидая зал: «Может быть! Но я уже так далеко от всего этого!» Некоторое время «Парад» незаслуженно презирали, но теперь он занял место в ряду бесспорных шедевров.

С. О.— Поговорим теперь о самом главном произведении Сати. Расскажите нам о «Сократе».

Ф. П.— О! Я не сказал бы, что «Сократ» —самое главное произведение Сати. Я ставлю его наравне с «Парадом», но «Сократ», несомненно, самое серьезное и самое просветленное произведение Сати. В 1917 году княгиня де Полиньяк, известная меценатка, которая только что заказала Стравинскому «Лису», а Фалье — «Балаганчик», решила в лице Сати оказать честь французской музыке. В то время Сати увлекался идеей того, что он называл «музыкальным чтением». Выбрав три фрагмента из «Диалогов» Платона в переводе Виктора Кузена, он сделал из них нечто, вроде камерной кантаты. Несмотря на наличие нескольких персонажей, Сати хотел, чтобы все пел только один певец, а не несколько исполнителей, как это ошибочно делали в дальнейших постановках. Повторяю, Сати придавал большое значение впечатлению единообразия» однородности «чтения». Впервые это произведение было исполнено Жанной Батори, а после нее только Сюзанна Балгери, Мария Фрейцд и Сюзанна Данко верно передавали его стиль. Подобно тому, как в это время Пикассо вдохновлялся Энгром, Сати искал новый классицизм, но вовсе не неоклассицизм, как у Стравинского. Для Сати невозможно было возвращение к чему-либо; музыка «Сократа»— статична в своей уравновешенности, чистоте, скромности. Это произведение очень трудно для исполнения, потому что в нем кроется опасность подмены единообразия монотонностью. Что касается меня, я не могу без комка в горле слушать последнюю часть этого триптиха — «Смерть Сократа». Я вспоминаю первое чтение, за фортепиано, в знаменитой парижской книжной лавке Адрианны Монье. Жид, Клодель, Валери, Фарг, Цикассо, Брак, Дерен, Стравинский и многие другие пришли послушать необыкновенное творение мага из Аркейя! Всех — правда, в неравной степени и по-разному — потряс этот образец величия и скромности, делающий «Сократа» шедевром. К несчастью, не существует ни одной подлинно его достойной записи.

С. О.— То, что Вы рассказали нам, Франсис, крайне интересно. Особенно упоминаемое Вами это собрание у Адрианны Монье,— сегодня оно кажется просто легендарным—Жид ... Клодель ... Валери..... Пикассо — действительно, необыкновенно. Но я хотел бы задать Вам теперь вопрос о фортепианных произведениях Эрика Сати. Я знаю, какое значение Вы им придаете. Ваш талант пианиста, большое число Ваших сочинений для форте пиано позволяют мне предположить, что Вы оцениваете Сати, как виртуоз — талант другого виртуоза, поскольку, я полагаю, что, как и Вы, Сати был пианистом, не правда ли? .

Ф. П.—О нет, вовсе нет.

С. О.— Неужели?

Ф. П.— Сати крайне посредственно играл на рьяле, особенно в последние годы своей жизни. Он очень любил фортепиано, это несомненно, но большая часть его пьес была написана за столиками кафе Катана в Аркейе., К тому же на единственном пианино, которое обнаруж жили у Сати после его смерти, играть было абсолютно невозможно, и Брак купил его просто как реликвию. Часто, когда Сати по утрам заходил к Кокто, Мийо, Орику или мне, он шутливо бормотал в свою бородку: «Послушайте, старина, можно я попробую одну маленькую штучку?» Тут он вытаскивал из кармана нотную тетрадку,

такую, какими пользуются школьники, и поражал вас своими необыкновенными находками. Фортепианные произведения Сати не оценены по достоинству, по всей вероятности, из-за их названий ..., В самом деле, видеть напечатанными в программе «Неприятное наблюдение», «Танец навыворот», «Арии, от которых все сбегут» и т. д. — это приводит в недоумение. А между тем какая это чудесная музыка! Возьмем, например, «Автоматические описания» для фортепиано. Это три короткие пьесы. Первая «О лодке» — нечто вроде ироничного покачивания в ритме танго. Вторая, под названием «О фонаре», дышит поэзией ночного сада на полотне Боннара. И последняя пьеса «О каске» написана в лучшем стиле таможенника Руссо — это праздник свободы, карманьола и так далее. Нужно вслушаться в них, забыв о нелепой словесности, которая их сопровождает, и вы воспримете все очарование этих маленьких пьес.

## МАКС ЖАКОБ

*Стефан Одель* — Мне известно, мой дорогой Франсис, что Вы близко знали Макса Жакоба, этого странного и великолепного в своих причудах талантливой поэта — автора «Рожка с игральными костями», «Центральной лаборатории» и «Кающихся в розовых трико». Не расскажете ли Вы, когда и благодаря каким обстоятельствам Вы с ним познакомились?

*Франсис Пуленк* — Вы встретили Макса Жакоба в Швейцарии, вероятно, в последние годы его жизни, когда он приехал в Лозанну навестить свою давнюю подругу — Лиану де Пужи, княгиню Гика, которая там и умерла. Дружба между этой прославленной красавицей девятисотых годов и Максом Жакобом была очень трогательной. Вышедшие — она из среды полусвета, он — из богемы — оба они в конце жизни могли служить примером простоты и добродетели, достойным подражания. Это их сблизило. Но вернемся к Макс Жакобу. Я познакомился с Максом Жакобом давным-давно, еще в 1917 году. Это был год великих скандалов в искусстве. Война 1914 года мало была похожа на наши современные войны. Тогда в восьмидесяти километрах от немецких окопов Париж мог бешено увлекаться знаменитой выставкой Пикассо — Матисса, постановкой «Парада» или премьерой «Грудей Тирезия» Аполлинера. В скобках заметим, Макс Жакоб пел в немыслимых хорах «Грудей», нужно признаться, немыслимым голосом ... Я был с детства страстным поклонником всех жанров поэзии и безудержно восхищался удивительным томиком Макса Жакоба «Рожок с игральными костями», который считаю одним из трех шедевров французских стихотворений в прозе. Два других — это «Парижский сплин» Бодлера и «Сезон в аду» Рембо. Причудливый сборник Макса Жакоба относится к числу источников того французского поэтического стиля, откуда вышел и сюрреализм, и стоящий намного ниже Жак Превер. Слава Аполлинера, вполне им заслуженная, очень часто затмевала славу Макса Жакоба; а ведь они попеременно влияли друг на друга, так же как Пикассо и Брак, в 1911—1913 годах. Мне хотелось бы рассказать Вам о моем первом посещении Макса Жакоба. Раймон Радиге, «дитя с большой тростью», так называл его Макс Жакоб, зная, что я восхищался Максом, однажды утром привел меня к нему. Конечно, память всегда расцветивает наше прошлое чарующими красками, однако, думаю, что не солгу, если скажу, что это мое первое посещение Макса Жакоба вместе с автором «Беса в крови» — одно из самых дорогих мне воспоминаний в жизни. Радиге жил тогда в восточном предместье Парижа — Жуанвилле, на берегу Марны. Те самые берега Марны, которые он так хорошо описал в «Бесе» и с которыми связана моя юность. Мы условились встретиться в кафе на площади Бастилии в десять часов утра. Цеп сейчас, как будто это было вчера, у меня перед глазами Радиге, на голове у него что-то вроде фетровой панамы, которая ему слишком велика (наверно, это была шляпа его отца), а в руке — неизменная огромная трость. Мы прыгнули в такси и помчались на Монмартр, где в двух шагах от Сакре-Кёр, на улице Габриэль, тогда жил Макс. Ветхий дом был

совершенно таким, какие можно увидеть в «монмартрских» фильмах или на жанровых картинах, которые до сих пор продают на площади Тертр. Макс занимал большую, довольно темную, комнату на первом этаже. В центре ее стоял зеркальный шкаф без задней стенки, сквозь него проходили как в дверь, и это давало Максиму возможность шутливо говорить: «Здесь моя гости-» ная, а там у меня — спальня». У Макса была привычка буквально оглушать вас комплиментами, которыми он сыпал крайне неосмотрительно, думая при этом совсем о другом. Так, сердечно улыбаясь и говоря быстро и много, он выразил нам свою радость, что может принять у себя гениального романиста и «гром-м-м-м-адяого» музыканта! Не более — не менее! (Радиге тогда было пятнадцать лет, мне — восемнадцать!) Надо было видеть эту сцену!!! Хотя я был подготовлен заранее к подобному приему, я смутился и — ничего не мог с собой поделать — «покраснел как пион. Радиге, уже привыкший к такому приему, завязал разговор: «Что нового, Макс?» — «Меня не любят, — стал жаловаться Макс, — все только для Аполлинера! Знаешь, что Пикассо сказал позавчера Модильяни! Да, да, да, я точно знаю, к тому же и Реверди прж этом был ...» И пустился пересказывать целую серию сплетен, которые одновременно и мучили его, и чаровали.: В эти годы у Макса носившего костюм из черного альпака, был вид ризничего из церкви на Монмартре. В прошлый раз я рассказывал Вам об одной чудаковатой личности — Эрике Сати. Уверяю Вас, Макс несколько не уступал ему в странностях.

С. О. — В то время Пикассо, Дерен, Брак, Модильяни все еще жили на Монмартре?

Ф. П. — Нет, нет, великий исход уже произошел; уже миновало время «Прачечной на плоту», как прозвали старый дом на Монмартре» в котором жило столько художников. Некоторое время Макс Жакоб жил там в одной комнате с Пикассо.. Пикассо, Дерен, Хуан Грис и многие другие покинули Монмартр и переселились на Монпарнас; это было началом пресловутого Монпарнаса 1918 года и Сён-Жермен де-Пре после войны 1914 года. Только Брак в своем ателье на улице Коленкур и Макс на улице Габриэль остались верны Монмартру. Пикассо жил тогда у кладбища Монпарнас, Дерен — на улице Бонапарта, Грис и Модильяни — у самого бульвара Монпарнас.

С. О. — А известно ли Вам, почему Макс Жакоб не последовал за своими друзьями, когда они покинули Монмартр ради Монпарнаса?

Ф. П. — Видите ли, Стефан, я совершенно искренне думаю, что на улице Габриэль Макса вплоть до его первого отъезда в аббатство Сен-Бенуа-сюр-Луар удержала близость Сакре-Кёр. Несмотря на свои экстравагантности и мимолетные богохульства, допускаемые им в разговоре, Макс, как это помимо всего прочего доказали его последние дни, был давным-давно глубоко верующим.

С. О. — Вы имеете в виду рассказ Макса о втором видении ему Христа на экране во время показа детективного фильма?

Ф. П. — Конечно, этот рассказ может показаться на первый взгляд литературным вымыслом, но, однако же, совершенно верно то, что Макс с момента своего первого обращения был — и в этом Вы можете быть абсолютно уверены — глубоко верующим, а это обращение восходит еще к его юности.

С. О. — Да, действительно, его обращение, как Вы это называете, или скорее, его озарение произошло 7 октября 1909 года; он был тогда совсем молодым.

Ф. П.— В тот день Христос явился ему на стене комнаты, в которой он жил на улице Равиньяк. Он описывал ослепляющее впечатление от этого видения в выражениях, достойных Блеза Паскаля. Однако, несмотря на свое рвение и свою веру, Макс пришлось ждать до 18 февраля 1915 года, чтобы принять крещение. Вечером, в день его Крещения, ему было второе видение, на сей раз, действительно, как Вы только что заметили, в неожиданной форме и в неожиданном месте: в кино, на экране.

С. О.— Здесь Макс-шутник явственно показал кончики ушей!

Ф. П.— Да-да, но это превосходно!

СО.— Он их частенько показывая, надо сказать, и за великими мистическими излияниями следовали коротенькие стишки такого рода: Лои Фуллер — разинешь рот Тарим-тарам, тарим— так—вот А Роден все ж обормот. Он — зеро! Отеро. Вот так номер! О! Было от чего прийти в расстройство тем, кто с полным доверием отнесся к его «обращению» .... Нужно прямо сказать ...

Ф. П.—Ему было чем вдохновляться ... Вы ведь знаете стихотворение Рембо, где речь идет о камамбере.

С, О.— Да, правда, это немножко в том же духе.

Ф. П.— Все всегда оказывается звеньями одной цепи — как в музыке, так и в поэзии. Действительно, можно удивляться тону, в каком Макс писал о своем обращении, и такая вера могла долго казаться литературной позой, но те, кто видел Макса, когда он жил в монастыре Сен-Бенуа-сюр-Луар, не могут усомниться в искренности его веры. Ходили злые сплетни, что якобы Макс Жакоб покинул Париж только из-за недостатка в деньгах, а вовсе не из благочестия, но это не так. Конечно, Макс не купался в золоте, но, как говорится, он вполне прилично зарабатывал, продавая любителям свои восхитительные гуаши на бретонские либо парижские сюжеты. Нет, если Макс оставил Париж ради Сен-Бенуа, то он это сделал воистину для того, чтобы избежать соблазнов, которые он называл ловушкой дьявола. «В Сен-Бенуа,—писал мне Макс,— мне представляется меньше случаев грешить; немного позлословить, само собой, случается, но объекты злословия здесь так ограничены! Я мог бы тебе, конечно, рассказать, что бакалейщица ... и что агент фирмы сапожной ваксы «Черный Лев» ... Но тш-ш-ш. Я молчу».

С. О.—Вот-вот, в этом весь Макс Жакоб. Он неотразим! Это бесподобно!

Ф. П.—Я цитирую его письмо по памяти, но совершенно уверен в его содержании ... совершенно уверен!

С. О.—Была ли жизнь Макса в Сен-Бенуа-сюр-Луар очень благой нравной

Ф. П.— Несомненно!

С. О.— Однако же свет время от времени предъявлял на него свои права, и даже большой свет, не правда ли, Франсис? Ф. П.— Еще бы. Когда Макс приезжал в Париж, он был похож на солдата, приехавшего на побывку. Уже через несколько дней он говорил: «Нужно возвращаться, потому что я чувствую, как я здесь порчусь!» И все же Он часто приезжал в Париж, а затем переселился из Сен-Бенуа-сюр-Луар. Он прожил по крайней мере три или четыре года в Париже, в отеле Нолле, на Монмартре, вернее, в Батиньоле; в

том же отеле примерно в 1935 году жил Анри Соге. И примерно в этом же 1935 году Макс снова уехал в Сен-Бенуа, на сей раз окончательно, и больше не покидал его.

С. О.— Но прежде чем говорить о Максе Жакобе времени Сан-Бенуа-сюр-Луар, вернемся, если вы не против, к Максусу — фантазеру и шутнику, который частенько посещал ресторан Вернена, тот самый, о котором он говорил: Опять иду к Вернену в ресторанчик, В его давно осточертевший мир. Но там всегда дают вина стаканчик И сливочный в придачу сыр. Это неизданное четверостишие характерно для Макса-парижанина, о котором я бы хотел, дорогой Франсис, чтобы Вы поделились воспоминаниями. Согласны?

Ф. П.— Нет ничего легче. Знаете, если выбирать что-нибудь из альбома своих воспоминаний о Максе, что дало бы достаточно полное представление о нем, пожалуй, я бы выбрал тот немного странный вечер, когда Сесиль Сорель решила пригласить поужинать вместе Марселя Пруста и Макса Жакоба. Люсьен Доде, сын Альфонса Доде и брат Леона, был ведущим в этой игре. Это было, подождите-ка, это было в 1925 году. Тогда существовал в нескольких шагах от Оперы весьма элегантный ночной клуб «Сад моей сестры», куда весь Париж являлся утолять сумасшедшую жажду танцев, которая овладела им после 1918 года. Когда Макс Жакоб однажды за завтраком у мадам Альфонс Доде выразил желание встретиться с Прустом, Сорель, присутствовавшая на этом завтраке, Перевод В. А. Панкратова, подхватила его слова на лету и воскликнула: «Ах, дорогой великий поэт, мы это устроим, не правда ли, Люсьен?» Люсьен Доде был близким другом Марселя Пруста и взял на себя труд все уладить, потому что, когда дело касалось Пруста, то приглашение превращалось в церемонию не менее сложную, чем дипломатическая миссия. В то время Пруст, которого все больше и больше мучила его болезнь, выходил очень редко и только очень поздно ночью, когда его хроническая астма давала ему небольшую передышку. К тому же, правда, это стало известно позже, Пруст знал, что его дни сочтены и уединился главным образом потому, что лихорадочно заканчивал свое произведение. Все же, в конце концов, Пруст принял приглашение Сорель, и мы назначили встречу на один субботний вечер. Я как сейчас вижу наш стол: Сорель, в шляпе из высоких перьев, буквально обвитая нитками жемчуга. Люсьен, флегматичный и очень элегантный, Жак Порель, духовный сын Режан, зачинщик этого приключения, Жорж Орик и я, ошарашенные и очарованные, и Макс в сюртуке с бархатным воротником, в котором он был похож на директора провинциального лицея. «Вы любите танцевать, дорогой поэт?» — томно проворковала Сорель. «Мой бог, мадам!» ... и прежде чем мы смогли прийти в себя от изумления, Сесиль Сорель и Макс Жакоб уже вальсировали в центре круга. Окончив танец и усаживаясь, Макс прошептал мне на ухо: «О, боже мой, а я-то хотел утром причаститься!» И в этом тоже весь Макс Жакоб. Пруст позвонил очень поздно по телефону из отеля Риц, прося извинить его — он слишком устал, чтобы присоединиться к нам. Я так и не знаю, встретились ли когда-нибудь потом Макс и Пруст, думаю, что нет ...

С.О.— Да, я тоже никогда об этом не слышал. Быть может ... но едва ли ...

Ф. П.— Да это и не важно.

С. О.— Й все же это занятный случай.

Ф. П.— Да, забавно.

С. О.— Достаточно неожиданный, признаюсь. Но давайте станем снова серьезны, дорогой Франсис. Вы часто сотрудничали с Максом Жакобом?



Ф. П.— О, да, конечно. В 1931 году я сочинил цикл из пяти песен на стихи Макса Жакоба в бретонском духе, а, главное, в 1932 году я написал, рискну нескромно заявить, одно из моих наиболее значительных произведений: «Бал-маскарад», светскую кантату для баритона и камерного оркестра.

С. О.— Это не на те ли бурлескные стихи, которые Макс посвятил Вам в «Кающихся в розовых трико»?

Ф. П.— О, нет-нет, вовсе нет. Стихи, которые Вы, очевидно, имеете в виду, Макс написал для меня в 1921 году, и я тогда же положил их на музыку, посвятив их Дариусу Мийо, а затем уничтожил. Нет, нет, стихи «Бал-маскарада» появились в сборнике под названием «Главная лаборатория». Их дерзкая сила, их вызывающее бахвальство, их забавная нелепость покорили меня. Я увидел в них сходство с цветными иллюстрациями парижских еженедельников моей юности, отсюда и родился этот странный музыкальный карнавал, которым я всегда очень дорожил. Для меня, понимаете, это — как «Грудь Тирезия».

С. О.— Я хотел бы задать Вам один вопрос: есть ли у Вас неизданные стихи Макса Жакоба?

Ф. П.— Да, у меня есть два неизданных очаровательных стихотворения. Первое называется «Жаждающий сад».. Вот оно. Горячий ветер обрывает сад, Швыряя детям яблоки небрежно, Сжав руки на груди, ворчит аббат: То, Франция, расплата за грехи. Моя фасоль была моей надеждой, Но этим летом не было воды. Несчастлива Франция — сухи хлеба и сад. Быть может, вина смогут окупить Сгоревшее под солнцем без воды, Быть может, если будет виноград. Но посмотрите на мои цветы, Нет даже зелени для кроликов моих! И даже нет и даже нет зелени для кроликов моих!

С. О.— Оно действительно прелестно!

Ф. П.— Да, это прелестное стихотворение, но его совершенно невозможно положить на музыку. Через несколько дней, и это тоже очень показательно для Макса, он прислал мне новое стихотворение со следующим письмом. «Мои Франсис, я бы предпочел, чтобы ты разорвал те стихи, где говорит мой кюре. Если бы случай привел его познакомиться с ними, он мог бы обидеться: И кроме того недостойно, Мне кажется, делать дурное Тем, у кого живем мы, Кто принимает нас в доме. Порви их, Франсис, порви! Вот тебе лучший стих. Он право же, поэтичнее, И, главное, он тактичнее. Люблю тебя, мой музыкант, К чему повторять, знаешь сам. (И затем еще внизу добавил): «Ты подтвердишь, что это письмо написано в стихах».

С. О.— Оно действительно написано стихами, и стихами очаровательными.

Ф. П.— К письму было приложено еще одно стихотворение, к которому я тоже не написал музыку, но и оно прелестно. Он назвал его «Пластика для музыкальной шкатулки». Ах, как становится легко, Когда живу я в вашем доме. Скрипит колодец под балконом, Кружится прятки звук знакомый, Пылает мак в густой траве, А за стеной, невдалеке Снопы в телеге на дороге, Плывут как будто по реке. Я вижу — мимо лодочник идет, Я слышу крики птиц, детей возню. И отражает зеркало мое Свет ваших глаз, и шеи белизну, И вашу руку, она кажется усталой. Прекрасен дом, где мне теплее стало.

С. О.— Оно совершенно восхитительно.

Ф. П.— Очень красивое стихотворение, но его невозможно положить на музыку.

С. О.— Может быть, но оно обаятельно!

Ф. П.— Оно очень ценно для меня ... Это одна из моих реликвий.

С. О.— Храните их, они этого стоят. Подумайте, сколько в нем было фантазии, шалостей; живости, свежести, чистоты — и все это привело Макса Жакоба к очень одинокой кончине, несправедливой и жестокой. Вы только что намекали на это, говоря о его жизни в Сен-Бенуа-сюр-Луар, о его набожности. Я бы хотел спросить Вас, видели ли Вы дорогого Макса во время оккупации?

Ф. П.— Я видел Макса только один раз, в 1942 году, во время его краткого пребывания в Париже у его большого друга, парижского торговца картинами Пьера Колля, слишком рано ушедшего из жизни, который был и мне большим другом и которого я нежно любил. Колль был также другом Дерена, Жоржа Орика.,. Макс, которого я очень давно не видел, показался мне сильно изменившимся, как физически, так и морально. Мысли о гоениях на евреев во время фашистской оккупации преследовали его неотвязно, можно даже сказать, что он уже чувствовал себя обреченным! Внешне Макс внезапно стал похож на свою мать, какой я ее когда-то видел в Кемпере, где у нее была антикварная лавка. В Кемпере Макс и родился. В 1929 году, зная, что я отправляюсь в Бретань, Макс мне сказал: «Прошу тебя, навести мою мать. Ты увидишь ее в витрине. Главное, скажи ей,— добавил он полусерьезно, полушутливо,— что я один из ОЧ-ЧЕНЬ известных и ОЧ-ЧЕНЬ уважаемых людей в Париже. Бесплезно ссылаться на кого-нибудь, она не знает, ни кто такой Клодель, ни кто такой мсье Поль Валери». Приехав в Кемпер, я тут же отправился повидать мадам Жакоб, которую действительно увидел в витрине, как какой-нибудь экспонат музея Гревен, Она торговала всякой всячиной и проводила долгие дни, наблюдая из своей витрины за прохожими на улице. Макс, даже в пожилом возрасте, боялся этой странной личности, которая по сути своей вовсе не была такой уж грозной. Кто-то очень забавно сказал, что Макс хотел во всем походить на Аполлинера, у которого была страшная мать.

С. О.— Да, ужасная мать.

Ф. П.— Я не помню сейчас, кто это сказал, Реверди или кто-то другой: «Макс говорит так о своей матери, потому что он хочет все делать, как Аполлинер». В действительности мадам Жакоб была очень достойной женщиной.

С. О.— В общем, в ней не было ничего драконьего.

Ф. П.— Видите ли, боязнь, боязнь не понравиться Пикассо, боязнь поссориться с Бретоном и Элюаром, страх перед Реверди, страх перед Кокто — боязнь сама по себе была одной из основных черт характера Макса. Увы, в 1942 году его страхи были слишком оправданны! И, конечно, Макс это чувствовал. Он хотел только одного — поскорее добраться до Сен-Бенуа-сюр-Луар, где, как он думал, он будет в большей безопасности. Действительно, монахи очень любили Макса, и его маленькая квартира в монастыре, казалось, была тихой норой для этого бедного зайца. По мнению всех тех, кто окружал его в течение этих страшных лет оккупации, благочестие Макса было необыкновенным, оно служило большой поддержкой и ему, и тем, кто находился с ним рядом. Он сам непременно хотел носить желтую звезду. Мы думали, что там, на берегах Луары, с ним ничего не могло случиться. Увы, мы ошибались! Совсем незадолго до освобождения Парижа Макса арестовало гестапо и его перевезли в Дранси, близ Парижа.

Его парижские друзья, которых не замедлили известить монахи Сен-Бенуа, сделали все, чтобы его спасти. Художник Хосе-Мария Серт, будучи испанцем, легко смог получить ордер на освобождение Макса, но, увы, когда этот ордер достиг Дранси, Макс был в агонии. Он умирал от пневмонии, которую схватил, когда его перевозили из Сен-Бенуа в Париж.

С. О.— Это ужасно.

Ф. П.— Для него была утешением встреча в Дранси с мадемуазель Ивонной Франк, нашим давним другом, бывшей прима-балериной Оперы. Она работала там в качестве санитарки Красного Креста. От нее-то мы и узнали все подробности смерти Макса. Совершенно очевидно, что Макс Жакоб умер как святой, это бесспорно. Говорят, он все время тихо повторял: «Я не боюсь!», ибо на пороге смерти он больше, чем когда-либо верил в лучший мир, где ему воздастся за все несправедливости его печальной жизни. Макс часто изображал себя в гротескном виде, но последний раз, незадолго до смерти, он представил себя с желтой звездой в своем последнем стихотворении под названием «Любовь ближнего» с потрясающей силой. Это душераздирающее стихотворение. Оно доказывает, что Макс был человеком большого сердца, человеком, очень тонко чувствующим.

С. О.— И скромным.

Ф. П.— О да, очень скромным! Вот это стихотворение. Любовь ближнего. Кто видел, как жаба перебирается через улицу? Это совсем как крошечный человечек: кукла и та не меньше ее. Она ползет на коленях: думаете, ей стыдно?.. Нет! У нее ревматизм, одна нога волочится, и она тянет ее за собой! Куда она так движется? Она выбралась из канавы, жалкий паяц. Никто не заметил эту жабу на улице. Когда-то и меня никто не замечал на улице, а теперь дети издеваются над моей желтой звездой. Счастливая жаба! Ты не носишь желтой звезды. Это удивительное стихотворение, оно раскрывает одну из сторон души Макса.

С. О.— Смирение.

Ф. П.— Я пытался прочесть его Вам так, как он сам читал свои стихи, потому что, читая стихотворения Макса Жакоба, надо подчеркивать гротескную и комическую сторону так же, как поэтическую и человеческую. Вот все, что я хотел Вам рассказать о Максе.

## МАНУЭЛЬ ДЕ ФАЛЬЯ

*Стефан Одель* — Мы говорили об Эрике Сати и Максе Жакобе, мы осветили двойственность личности Поэта и музыканта, особенно их мистицизм, языческий у Сати, христианский у Жакоба, но в равной мере глубоко искренний у того и у другого. Я Вас сразу же предупреждаю, что сегодня буду расспрашивать о мистицизме Мануэля де Фальи, что может показаться многим странным, потому что в конце концов Фалья остается для большинства замечательным выразителем легендарной Испании, Испании «Любви-чародейки», «Краткой жизни» и «Треуголки».. Эта Испания очень далека от Испании Терезы Авильской или Испании Игнатия Лойолы. Каждый испанец таит в себе пылкую религиозность, но я все же хотел бы, чтобы вы привели доводы, которые позволяют Вам утверждать, что мистицизм в характере Мануэля де Фальи занимал очень большое место.

*Франсис Пуленк* — Ну, хорошо, начать разговор о Фалье с его мистицизма — это, что называется, взять быка за рога. Мне, однако же, нравится такой крутой подход, и я охотно ему подчиняюсь. Прежде всего следует сказать, что нет страны более вопиюще противоречивой, чем Испания. Там молятся мадонне всеми силами души, зажигают целый лес свечей, а потом идут убивать своего соперника. Совершенно ошибочно думают, что Испания — это только солнце, гитары, апельсины, мантильи, цветы граната. Как во время боя быков арена разделена на две зоны - (солнечную и теневую), так есть Испания солнца и Испания тени. Эти две зоны смешиваются порой совершенно неожиданным образом. Вы вот только что говорили о святой Терезе Авильской, дорогой Стефан. А знаете ли Вы, что святая Тереза приказывала своим кармелиткам, для здоровья души и тела, танцевать под звуки гитары и кастаньет? С той поры испанские кармелитки чтут эту традицию. В недавно вышедшем переводе на французский книги «Установления святой Терезы Авильской» помещены совершенно изумительные фотографии, сделанные г-жой Ивонной Шевалье. На них мы видим молодых кармелиток, которые по специальному разрешению Рима за стенами монастыря танцуют с кастаньетами в руках под аккомпанемент гитары — на ней играет настоятельница. Установив этот принцип контрастов, легче понять, что мистицизм у де Фальи тесно сросся с живописью. К тому же у Фальи восхищает еще и то, что его живопись не поверхностная, не внешняя, как, например, у художника Зулоаги, а подлинно глубинная, как у Гойи. Да, Фалья был большим мистиком, и последнее воспоминание о нем, которое осталось у меня в памяти, — это образ человека, или скорее монаха с полотна Сурбарана, молящегося в церкви в Венеции.

С. О.— Вот как, в Венеции?

Ф. П.— Да, в Венеции. Именно в Венеции я последним раз видел Фалью, в сентябре 1932 года. Я приехал в Венецию на первое исполнение моего Концерта для двух фортепиано с оркестром, который я играл с Жаком Феврье и оркестром Миланской Ла Скала. Это произведение заказала мне княгиня Эдмон де Полиньяк, о которой я Вам уже рассказывал. Эта светская дама, по рождению американка (ее отец — Зингер, изобретатель швейной машины) — всю жизнь была просвещенной меценаткой. Она была дружна с Шабрие, Форе, Равелем, Рихардом Штраусом, Стравинским, Сати и, конечно же, с Фальей, которому она заказала «Балаганчик трактирщика Педро». В том сентябре я жил вместе с Фальей в палаццо Полиньяк на Сапае Стапье; Артур Рубинштейн и другие артисты тоже жили там. В обширных гостиных стояли рояли. За одним из этих роялей Форе когда-то сочинил свои знаменитые венецианские романсы, которые он посвятил княгине. Сколько мы музицировали тогда в 1932 году! Среди всего прочего я помню, как однажды утром мы с Артуром Рубинштейном играли на двух роялях для Фальи его «Ночи в садах Испании», Артур, разумеется, сольную партию фортепиано, а я партию оркестра. Со времени моих первых выступлений Фалья всегда проявлял ко мне благожелательность и расположение, поэтому для нас было большой радостью встретиться там. На этом фестивале в Венеции давали сценическое представление «Балаганчика». Фалья и я каждое утро очень рано уходили на репетиции, а для Фальи этим репетициям предшествовали еще более ранние часы ежедневной мессы. Я бы солгал, если бы сказал, что так же усердно, как и он, каждое утро ходил к мессе. Когда я не ходил с Фальей в церковь, мы встречались в кафе возле театра Решсе, где он завтракал после причащения. В противоположность Максу Жакобу, о котором я Вам рассказывал в прошлый раз, Фалья никогда не говорил о своей вере.

С. О.— Никогда?

Ф. П.— Да, никогда. Он жил своей верой напряженно и тайно. Однажды утром в маленьком венецианском кафе Фалья долго рассказывал мне о Педреле, испанском

композиторе, малоизвестном за пределами Испании, сыгравшем значительную роль в музыкальном развитии Фальи после его возвращения в 1914 году в Мадрид, куда призвала его война. Фалья часто повторял, что он заново воспринял музыкальную Испанию благодаря Дебюсси, но, вернувшись на родину, он, благодаря общению с Педрелем, понял, что для испанского композитора, кроме мадридских сарсуэлов есть другие источники вдохновения. Именно в этом заключается основное глубокое отличие Фальи от Альбениса.

С. О.— Да, и это недостаточно широко известно.

Ф. П.— Об этом думают недостаточно. В этом явное различие их культуры. Фалья гораздо ближе к фольклору, а Альбенис — к сарсуэле; Фелипе Педрель, выпустив четыре тома своих трудов, сделал для фольклора и для старинной испанской музыки то, что Барток сделал для венгерской народной песни; иначе говоря, каждый из них окончательно закрепил подлинную национальную традицию в своей стране. Отзвуки столь специфичной гармонизации Педреля Вы найдете у Фальи в «Песне рыбака» в «Любви-чародейке», и, в еще большей степени, в «Балаганчике». В речах Фальи всегда было что-то доверительное, конфиденциальное. Он очень редко высказывал свое мнение о произведениях своих современников. Ему нравилось или не нравилось, вот и все! Скажем даже, он уважал или пренебрегал, так как это было больше в его характере — характере человека гордого и замкнутого. Он очень редко подчеркивал технические детали, а ведь, бог мой, какой техникой он обладал! Наконец, о Фалье говорили, что он загадочен, но это глубоко ошибочно, потому что Фалья, напротив, был мистиком, чистым и ясным, как кристалл. Но при этом в нем были очень забавные черточки. Во время репетиций он не раздражался, он нервничал! Этот вид нервного возбуждения, столь специфично испанский, я наблюдал также у моего учителя Рикардо Виньеса, у них обоих внезапно речь приобретала ритмику неистовых гитарных переборов!

С. О.— Так-так-так-так! Совершенно точно, я себе это ясно представляю!

Ф. П.— И, напротив, какой ощущался просветленный покой, когда Фалья вступал в область духовную. Я хотел бы рассказать Вам сейчас об одном из самых редких и чудесных дней, что я когда-либо пережил. Представьте себе, однажды во второй половине дня мы с Фальей остались одни во дворце Полиньяк; все остальные гости отправились на лодках в Лидо. Около пяти часов пополудни я предложил Фалье немного прогуляться, и мы вступили в лабиринт венецианских улочек, где так легко заблудиться; несмотря на то, что мое чувство ориентации ненадежно, я все же нашел чудесную маленькую церковь, где был несколькими днями раньше, орган которой мне показался великолепным. Сейчас я забыл название этой маленькой церкви, но, уверяю Вас, Стефан, что если бы я снова оказался в Венеции, мне не потребовалось бы много времени, чтобы ее отыскать. Ну, вот, был час вечерней молитвы. Я сейчас не помню, по случаю какого праздника церковь была затянута красным шелком. Очень сильно пахло ладаном и туберозами, от этого запаха сжимало виски. Органист, казалось, играл для нас, и только Фрескобальди. Войдя в церковь, Фалья сразу же погрузился в молитву и подобно тому, как рассказывают, что некоторые святые в состоянии экстаза внезапно становились невидимыми для обычных людей, так и у меня создалось впечатление, что Фалья исчез из моего поля зрения. Спустя длительное время, решив уходить, я подошел к нему и тронул его за плечо. Мгновение он смотрел на меня, не видя, а затем снова погрузился в молитву! Я вышел из церкви и с тех пор больше уже не видел Фалью, так как в тот же вечер он уехал поездом, а я в это время репетировал в Решсе. Фалья тогда вернулся в Испанию и ... покинул ее только в гражданскую войну, уехав в Аргентину. Я больше никогда его не видел. Для меня это

было последнее видение музыканта, которого я всегда любил и которым всегда восхищался .. нечто вроде Вознесения!

С. О.— Вы правы, Фалья действительно закончил свою жизнь в Аргентине, в маленьком городке Кордоба. Мне рассказывали, что он жил там как праведник — уже, так сказать, вне этого мира. Когда я сам был в Буэнос-Айресе, аргентинские музыканты уверяли меня, что Фалья жил в полном одиночестве, в некоем состоянии созерцания, можно даже утверждать, что он подчинял себя правилам отшельнической жизни — что подтверждает, как видите, Ваше мнение о нем. Но скажите, мне бы хотелось знать, когда и как Вы познакомились с Мануэлем де Фальей?

Ф. П.— Хорошо, поскольку постоянно мне нужно говорить Вам, где и когда я знакомился с моими друзьями. Так вот: я встретился с Фальей в 1918 году, когда он вернулся в Париж сразу после войны 1914 года. Я познакомился с ним у Рикардо Виньеса, которому он посвятил, как Вы знаете, «Ночи в садах Испании». Потом я часто встречался с ним в среде, окружавшей Русский балет. Это было время, когда Дягилев, Фалья и Пикассо готовили восхитительную «Треуголку»,

С. О.— А до войны 1914 года Фалья уже жил в Париже, не правда ли?

Ф. П.— Еще бы, долгие годы! Фалья приехал в Париж в 1907 году и покинул его, в сущности, по причине войны 1914 года. В Париже он учился, в Париже он познакомился с Дебюсси, Дюка, Шмиттом, которые стали его большими друзьями.

С. О.— И, конечно, с Морисом Равелем?

Ф. П.— Да, и с Равелем, .. естественно. Но не забудем, что Фалья был близким другом Дебюсси, а отношения между Дебюсси и Равелем порой были достаточно прохладными!

С. О.— Да, это верно ...

Ф. П.— Такое положение сложилось в гораздо большей степени по милости дебюссистов и равелистов, чем из-за самих композиторов! Дебюсси первым разгадал дарование Фальи, и благодаря Дебюсси его первые произведения были изданы в Париже. Равным образом благодаря Полю Дюка Опера в Ницце, а затем Опера Комик в Париже поставили «Короткую жизнь».

С. О.— Полагаете ли Вы, что Дебюсси оказал влияние на Мануэля де Фалью?

Ф. П.— Без всякого сомнения. К тому же эти два художника были как будто созданы, чтобы понимать друг друга и восхищаться друг другом, и дружба их была безоблачной. Для Фальи смерть Дебюсси была ужасным горем. Как раз тогда он и посвятил памяти великого француза эту удивительную пьесу для гитары, в финале которой Фалья используя два такта из «Вечера в Гренаде», платит дань Дебюсси, который, как я Вам только что говорил, по собственному мнению Фальи, открыл ему путь к постижению музыкальной Испании.

С. О.— А Вы сами посвятили Ваше Трио для фортепиано, гобоя и фагота Мануэлю де Фалье, не правда ли?

Ф. П.— Действительно, это так. В 1925 году я посвятил это маленькое трио Мануэлю де Фалье, чтобы хоть как-нибудь доказать ему мою нежную привязанность и восхищение.

С. О.— Скажите, Франсис, Дебюсси навещал Мануэля де Фалью в Испании?

Ф. П.— О нет, вовсе нет. Я не думаю, чтобы Дебюсси когда-либо заезжал в Испанию дальше Сан-Себастьяна. Он угадывал Испанию своим гениальным чутьем, а также благодаря знакомству с Альбенисом, которым он восхищался. Ведь во времена Дебюсси совсем не было записей фольклора на пластинках и очень мало фольклорных публикаций. Но Дебюсси «чуял» и угадывал Испанию. Так, «Ворота Альгамбры», прелюдию для фортепиано, он сочинил, получив иллюстрированную почтовую открытку, которую Фалья послал ему из Гренады.

С. О.— Какое чувство обобщения! Это то, в чем узнается гениальность.

Ф. П.— Да, это несомненно гениальность.

С. О.— А скажите, какому произведению Мануэля де Фальи Вы отдаете предпочтение?

Ф. П.— Без всякого сомнения, «Балаганчику», который я считаю дивным шедевром. Я не знаю, смогу ли я хорошо объяснить, но я хотел бы сказать о нем немного с чисто технической стороны. Благодаря своей специфичной форме, которая не является ни формой кантаты, ни оратории, ни оперы, «Балаганчик» мне всегда представляется явлением музыкального искусства, подобным шедеврам ювелирного искусства Ренессанса, где драгоценные камни как будто в беспорядке, но так талантливо вставлены в чудесную оправу. Действительно, форма «Балаганчика» причудлива. Это — чередование коротких эпизодов, перемежающихся речитативами, и все произведение завершается длинной арией Дон Кихота. На первый взгляд это может показаться недостаточно цельным, однако этого нет и в помине: в композиции этого шедевра присутствует скрытая архитектура. Чувством формы, главенствующим в произведениях Равеля или Бартока, Фалья вообще не обладал. С этой точки зрения любопытно сравнить вакханалию, которой завершается «Дафнис и Хлоя», с финалом «Треуголки». У Равеля музыка великолепно развивается, у Фалья она топчется на месте, что, впрочем, не имеет никакого значения, поскольку речь идет об испанском танце.

С. О.— Действительно. Ведь здесь в общем — сапатеадо!.

Ф. П.— И посмотрите — например, «Бетическую фантазию» для фортепиано, которую очень редко исполняют. Она великолепно написана для рояля, но ее не играют потому, что музыка в ней крутится все время на одном месте, в то время как, например, в пьесах «Иберии» Альбениса музыка устремляется от рояля в самую глубину зала. Видите ли, что гениально в «Балаганчике» — это то, как Фалья в музыке передал роль «поясняющего», то есть мальчика, который разъясняет представление. Фалья доверил эту роль детскому голосу или, при необходимости замены — крикливому, высокому сопрано. Известно, какой эпизод у Сервантеса вдохновил Фалью. Дон Кихот остановился однажды вечером в трактире, на постоялом дворе, где после ужина кукольник с марионетками дает представление. Разыгрывают историю Мелисандры, вырванной из рук мавров Роландом, племянником Карла Великого. Мальчик объясняет, что будет представлено в каждой картине. В конце, когда мавры бросились преследовать беглецов, Дон Кихот ринулся на них и своей шпагой поломал всех марионеток. По правде говоря, сценическое воплощение этого произведения почти невозможно, потому что оно было предназначено для салона княгини де Полиньяк и не годится для более обширного по площади помещения. Им следовало бы наслаждаться в концертном исполнении, там оно прозвучит поистине прекрасно. Оркестровка чудесная, и главная особенность ее в том, что Фалья здесь впервые соединил клавесин с современным оркестром. При первом его исполнении у

княгини де Полиньяк «Балаганчик» сыграли прекрасно. Это понятно, ведь партию клавесина исполняла Ванда Ландовска.

С. О.— Лучшего и желать нельзя было!

Ф. П.— Уж поверьте мне, это было прекрасно. А Ванда, кроме всего прочего, пресмешно говорила: «Наконец-то, наконец, теперь вы больше не будете обращаться со мной как с выжившей из ума вдовствующей императрицей! Все композиторы, здесь присутствующие, должны писать для меня, потому что клавесин — не музейный экспонат». Тогда Фалья и пообещал ей написать Концерт для клавесина. Он написал его, а затем и я написал для Ландовской мой «Сельский концерт». Вы не можете себе представить, какими были репетиции «Балаганчика» у княгини де Полиньяк. Это было обворожительно, потому что нам открывался новый Фалья, новая Испания. Не Андалузия «Любви-чародейки», а сама Кастилия с ее Эскуриалом. Одним словом, это было поразительно. Должен сказать, что чем больше я слушаю оркестровку «Балаганчика», тем больше она меня пленяет, потому что мне кажется, будто я ее каждый раз открываю заново, а в этом, понимаете ли, и заключается чудо прочувствованной инструментовки. Всегда можно хорошо написать, хорошо оркестровать, но далеко не всегда при этом чувствуют оркестр. Вот именно это и было удивительным у Фальи и у Равеля. У Равеля, например, «Дитя и волшебство» ... Оно начинается, дирижер поднимает палочку ... и вы говорите себе, ах, да, в самом деле ... сейчас мы услышим два великолепных гобоя ... но происходит совсем другое, что превосходит все ваши ожидания ... вдруг в концертный зал проникает природа ... совершается чудо ... и это великолепно! Так же точно — говорю Вам это без литер турных прикрас — и «Балаганчик» источает аромат кастильского вина и дизотапспео — испанского сыра с особым привкусом.

С. О.— Вы дразните меня, у меня возникает бешеное желание попробовать этот сыр ... Но оставим гастрономию, а то нам трудно будет остановиться. Лучше вернемся к Фалье ... Мы говорили о его Концерте для клавесина.

Ф. П.— Это прекрасное произведение ... Его тоже следовало бы играть в Эскуриале. Анданте очень неожиданно ... Это необыкновенная пьеса, нечто вроде литургической музыки, очень, очень «удивительное».

С. О.— Этот концерт посвящен Ванде Ландовской?

Ф. П.— Да.

С. О.— Следовательно, я делаю вывод, что она была его первой исполнительницей?

Ф. П.— Нет, нет, она его не играла первой и никогда не исполняла.

С. О.— Правда? Почему?

Ф. П.— Он едва не послужил причиной ссоры между Вандой и Фальей. Фалья работал очень, очень медленно и сначала послал первую часть Ванде, которая ждала его с нетерпением. Она пришла в восторг от музыки, но была разочарована инструментовкой. Она предложила ряд изменений, а Фалья нашел, что этих изменений слишком много, и отказался переделывать пьесу. В конце концов, он сам впервые исполнил это произведение в Париже, примерно в 1927—1928 годах, в старом зале Плейеля в квартале Оперы.



С. О.— Этот зал теперь разрушен. Мне бы не хотелось закончить нашу беседу, не спросив Вас, знаете ли Вы что-нибудь о рукописи, которую нашли в бумагах Фальи после его смерти и которая называется «Атлантида». Можете ли Вы что-нибудь рассказать о ней?

Ф. П.— Послушайте, послушайте, «Атлантида» совершенно неизвестна никому на свете. Я имею счастье быть другом и Халфтера, и в равной степени Ролан-Манюэля, исследователя музыки Фальи, и никому из нас не было известно это произведение. Эрнеесто Халфтер — любимый ученик Фальи; уже несколько лет он работает над рукописью Фальи, которая по словам одних была почти закончена, а по словам других — едва намечена. Я всегда с недоверием отношусь к посмертным произведениям, но Халфтер питает глубокое уважение к Фалье, так же, как Фалья необычайно ценил Халфтера. Самое лучшее — это подождать премьеры ... Заранее ничего нельзя сказать.

## ПОЛЬ ЭЛЮАР

*Франсис Пуленк* — Я познакомился с Элюаром в 1916 году, мне было тогда семнадцать лет, а Поль был на три или четыре года старше меня. 1916 год — знаменательный год в истории французского искусства во всех областях — живописи, музыки, скульптуры, поэзии... После двух лет войны, погрузившей Париж в нечто вроде летаргии, все кончилось тем, что, если можно так выразиться, люди привыкли к трагическому положению вещей. Во время войны 1914 года гражданское население страдало только от мелких материальных лишений ..\* да и то не все. Артистическая жизнь возродилась, и авангард поднял голову. Конечно, Аполлинер, Л еже, Брак, Дерен, Вламнк были еще в армии, но Аполлинер, после своего тяжелого ранения, получил назначение в Париж, а художники, попавшие по призыву в центры маскировки, находившиеся вблизи столицы, могли часто приезжать в Париж. Влез Сандрар, потерявший на войне руку, был демобилизован. Валери, Жид, Клодель, Пруст были слишком стары, чтобы стать солдатами. Все снова начало сплавляться в этом необыкновенном тигле, каким является Париж. Разумеется, был клан «Нувель ревю франсез», клан «Аполлинер», клан «Сандрар», клан «Кокто», но все писатели, когда они оказывались близ Люксембургского дворца, имели обыкновение заходить в книжную лавку, ныне, увы, несуществующую, лавку Адриенны Монье, на улице Одеон, дом 7. Если вы открывали дверь книжного магазина Монье между четырьмя и семью часами вечера, вы чаще всего могли там найти Леона-Поля Фарта, который был душой этих мест, Валери-Ларбо и Джеймса Джойса. Это были самые верные, постоянные посетители; кроме них часто переступали порог самые различные писатели: Валери и Макс 80 Жакоб, Клодель и Аполлинер. Представленный Адри-енне Монье в 1915 году моим другом Раймондой Линосье, ныне умершей, памяти которой я посвятил мой балет «Образцовые животные», — я стал своим человеком в книжной лавке. Однажды в 1916 году во второй половине дня порог переступили три молодых человека, которых я знал только по имени: это были Андрэ Бретон, Поль Элюар и Арагон. Бретон носил еще, если мне не изменяет память, форму военного врача, Арагон также был военным медиком и, мне кажется, Элюар тоже был в военном, но точно я не помню. Бретон, с откинутой, как всегда, назад головой и львиным обликом, поразил меня сразу. Арагон, светловолосый, розоволицый, показался мне ужасно забавным своим красноречием, своим апломбом и этой манерой «все потрогать», с какой он осматривал книжную лавку до мельчайших подробностей. Когда какая-нибудь книга на полке ему не нравилась, — а бог свидетель, таких было много, — он забавлялся тем, что в одну минуту выворачивал обложку. Поль Элюар молчаливо слушал и наблюдал, если можно так сказать, с ленивой благожелательностью. Любовь и благожелательность всегда присутствовала в действиях Элюара. Адриенна Монье представила нас друг другу, но я чувствовал себя таким ничтожным рядом с этими молодыми людьми, у которых уже были

опубликованные в авангардистских журналах произведения. К тому же никто из них не любил музыку и, естественно, они не обратили на меня внимания, несмотря на снисходительное «очень одаренный юноша!» Адриенны Монье. Как я Вам только что сказал, авангардистские журналы начали возникать повсюду, и приблизительно в это время Бретон, Арагон и Элюар основали журнал «Литература», который положил начало сюрреалистскому движению. Листая прошлой осенью «Литературу», я был поражен тем, что некоторые из лучших стихотворений Аполлинера и Макса Жакоба в первый раз появились именно там, и что именно в «Литературе» увидели свет знаменитые стихотворения Валери «Пальмы» и «Гимн колонн». После многих взрывов и раскатов хохота Арагона, буйных высказываний Бретона и нескольких уверенных и мягких реплик Элюара, три бунтаря удалились, оставив меня подавленным и замороженным. Несколько дней спустя, в той же книжной лавке я встретил Элюара одного; он принес Адриенне Монье взятую у неё книгу. Никто не обращался с книгами лучше, чем Поль Элюар. Вы ему давали старую книгу с разорванной обложкой, а он вам возвращал ее заботливо подклеенную, разглаженную, обернутую в чистую вощеную бумагу ... при этом книгу, не представляющую никакой ценности! Просто в этом проявлялся доведенный до крайности вкус к библиофильству, которым отличался Поль Элюар на протяжении всей своей жизни. Когда я в первый раз увидел это блестящее трио, я был ими немножко ошарашен. Наедине с Элюаром я лучше рассмотрел его. Будучи один, он говорил на этот раз мягко и красноречиво. Моей робости как не бывало, я задал ему множество вопросов и, сам того не сознавая, с этого дня стал его другом. Впоследствии я очень полюбил Поля настоящей братской лки бовью, и он отвечал мне тем же. Адриенна Монье, вполне понятно, очень любила слушать, как писатели читают свои произведения. «Они всегда откроют тебе что-нибудь такое, о чем и не подозреваешь, когда читаешь сам»,—говорила она. И это правда.

СО.— Это очень верно!

Ф. П.— Так, старая пластинка Аполлинера, старая запись Элюара гораздо лучше раскрывают их поэтические тайны, чем самые дотошные исследования.

С. О.— Разумеется.

Ф. П.— Какие увлекательные чтения происходили у Адриенны Монье! Я слышал Жида, читавшего «Возвращение блудного сына», Валери — «Морское кладбище» и «Молодую парку» и Клоделя — «Медведя и луну». Неплохие воспоминания, правда?

СО.— Это воистину необыкновенно.

Ф. П.— Естественно, для музыканта ухо часто является в поэзии более верным судьей, чем глаз. Однажды по просьбе Адриенны Монье, не заставляя себя упрасивать, Элюар своим теплым, нежным и сильным голосом, то бархатным, то звонким, прочел несколько стихотворений, которые с-гт извлек из своего портфеля. В тот момент я не отдавал себе отчета в том, что без моего ведома Элюар тогда занял значительное место в моей судьбе композитора.

С. О.— Да, я верю этому. Но если Вы познакомились с Элюаром еще в ранней молодости и сразу стали близкими друзьями, как случилось, что Вы ждали до 1935 года, чтобы написать первые романсы на его стихотворения?

Ф. П.— Это действительно странно, но по правде говоря, я думаю, что не чувствовал себя способным положить Элюара на музыку. Кроме того, я Вам, кажется, говорил, что,

сочинив в 1918 году в возрасте девятнадцати лет «Бестиарий», я до 1931 года писал очень мало песен.

С. О.— Но потом Вы, слава богу, наверстали упущенное! Когда Бретон, Арагон, Элюар, Дали, Макс Эрнст организовали группу сюрреалистов, вы присоединились к ним?

Ф. П.— Нет, я никогда непосредственно не входил в группу сюрреалистов, потому что музыканту там не было места. К тому же все они питали отвращение к музыке. Для Бретома, например, музыка не имела смысла, была бесполезной, тяготила. Элюар в конце своей жизни стал относиться к ней более терпимо, а Арагон слушал ее охотно, но все же без особого удовольствия. Однако, хоть я и не входил в группу сюрреалистов, у меня там было много друзей помимо Бретона, Арагона и Элюара. Так, я очень любил Рене Кревеля и Десноса. Изредка я ходил повидаться со всей группой в бар «Сентра», в проезде Оперы, который сегодня уже не существует и который Арагон так превосходно описал в «Анисе или Панораме».

С. О.— Вы всегда были независимы, это в Вашем характере. Но давайте вернемся к Полю Элюару. Не он ли вдохновил Вас на Ваши первые хоровые произведения, а потом и на последующие, гораздо более значительные?

Ф. П.— Да, да, конечно. Открыв однажды секрет просодии Элюара, я не переставал писать музыку на его стихи. В течение очень долгого времени не знал, как за это взяться ... но однажды, когда я нашел ключ . . . я понял. Но и тогда мне приходилось говорить Полю Элюару, говорить довольно часто: «Мой бедный Поль, я опять собираюсь Вас искалечить ...» — «Тем лучше, — отвечал он приветливо, — только делайте это побыстрее, мне не терпится Вас услышать» ... Он дружелюбно соглашался на все мои требования; так, заглавие, которое хорошо для книги, не всегда годится для сборника песен. Когда я положил на музыку стихотворения из сборника «Жизнетворные глаза» я сказал Элюару: «Знаете, это очень образно, это удачно, когда Ваши стихотворения появляются с рисунками, с иллюстрациями Пикассо, но для музыки это не годится. Представьте, как сказать, — что Вы будете петь «Жизнетворные глаза»? Как-то не получается .». Тогда Поль, который всегда чудесно ко мне относился, прислал мне несколько названий, среди них то, которое я выбрал для моего цикла, довольно известного, это «Тот день, та ночь». Хотя я сочинил много сольных песен на стихотворения Элюара, но думаю, что еще больше я написал хоровых произведений на его стихи. Мое первое сочи-» пение а capella написано на пять стихотворений Элюара и два стихотворения Аполлинера. Оно называется «Семь песен». Я написал также маленькую кантату «Снежный вечер» и затем одно из моих самых значительных произведений — «Лик человеческий» — для двойного хора а capella. Оно написано во время оккупации на известные стихотворения из сборника «Поэзия и Правда». В этот сборник входит также и стихотворение «Свобода». Это произведение, увы, очень трудное, поэтому его почти никогда не поют.

С. О.— Мне бы хотелось теперь, дорогой Франсис, чтобы, опираясь на Ваш художественный опыт и опыт сотрудничества с Элюаром, Вы рассказали нам о нем как о человеке и поэте.

Ф. П.— Знаете, описать Элюара не просто. Если во время наших первых бесед я мог легко обрисовать Вам Эрика Сати, Макса Жакоба и Мануэля де Фалью, то в данном случае все обстоит совершенно по-другому. На первый взгляд Элюар казался таким же человеком, как все, и ничто в его поведении не привлекало особого внимания. Нужно было хорошо его знать, чтобы угадать в нем поэта. У него не было ни пледа на плечах, как у Малларме, ни богемных манер, как у Верлена или Рембо, ни красного жилета, как у Теофиля Готье,

ни даже этого тяжеловесного, асимметричного, столь своеобразного силуэта Аполлинера, Лично я всегда находил, что Элюар очень красив, потому что у него были очень благородные черты лица, но он был спокойно красив. Заметьте, однако, что под этим кажущимся спокойствием скрывался внутренний огонь. Я видел его в мгновения ужасного гнева, но гораздо чаще в прекрасные минуты доброты и мягкости, когда его теплый и ласкающий голос буквально завораживал вас. Он дивно, прекрасно читал Бодлера или свои собственные стихи. Не было друга более верного и более внимательного, чем Элюар. Те, кого он любил, никогда не были ему в тягость. Например; когда я искал и никак не мог найти название моему балету по басням Лафонтена, я обратился к Элюару и немедленно получил от него письмо, где он предлагал название: «Примерные животные», которое я тут же принял. Вы не можете себе представить, Стефан, какую страшную пустоту оставила во мне смерть Элюара. Я мало знал Аполлинера и поэтому, не оскорбляя его памяти, могу сказать, что моим любимейшим поэтом был Элюар!

С. О.— Да, я понимаю. Я был в Париже, когда умер Элюар, ж видел, как искренне и глубоко Вы были потрясены его смертью. Всеми признано, что Ваши произведения, Ваши сочинения на стихи Элюара замечательны, но, бесспорно, самый прославленный Ваш сборник — это «Тот день, та ночь»?

Ф. П.— Несомненно.

С. О.— Он больше всего известен, но, признаюсь, я испытываю особую склонность к циклу «Свежесть и пламя». Вы сочинили его, Франсис, когда Элюар еще был жив?

Ф. П.— Да, да, да. Я написал «Свежесть и пламя» в ..« подождите ... ну да, . . в 1950 году, то есть за два года до смерти Поля. Я рад, что Вы любите этот цикл, потому что его почти никогда не поют; я и сам испытываю к нему маленькую слабость, потому что в его форме есть нечто необычное. В действительности он состоит из семи звеньев, каждое из которых не является само по себе отдельной песней. Композиция самого стихотворения заставила меня написать одну большую песню в семи частях, а не серию песен. Вот эту особенность я и люблю в «Свежести и пламени».

С. О.— Теперь, Франсис, перейдем, если Вы не возражаете, к другой стороне, с моей точки зрения, не менее значительной и не менее важной в поэте. Не будем говорить ни о направленности Элюара, ни о его тенденциозности, я не люблю этих слов ...

Ф. П.— Я тем более, как Вы знаете. Кроме того, у него было только одно пристрастие — поэзия.

С. О.— Да, это была его страсть.

Ф. П.— Совершенно точно

С. О.— Написавший бессмертные строфы «Свободы» занимал, естественно, очень определенную интеллектуальную позицию... Он соединял любовь к человеку с культом справедливости, культом свободы.

Ф. П.— Можно сказать, что у Элюара все было любовью, и только любовь к человечеству и к миру привела его в политическую партию, которая, как он считал, должна принести людям счастье, которого он им желал. Пусть некоторые сожалеют об этой его направленности даже независимо от политических вопросов, но мы должны признать, что

Элюар не потерял из-за этого ни одного из глубоко присущих ему достоинств, и он, по крайней мере, в противоположность многим другим, никогда не опускался до самой незначительной поэтической демагогии. Понимаете? Он всегда оставался прекраснейшим поэтом.,

С. О.— Он оставался абсолютно неподкупным и цельным, и Вы имеете полное право говорить, что у него все было любовью. Я думаю, не будет уступкой склонности к любопытству дурного свойства, если я попрошу Вас рассказать о тех, кого Поль Элюар любил, о любимых им женщинах, о его стихах, вдохновленных ими?

Ф. П.— Элюар был женат трижды, и, в сущности, каждая из его жен очень точно соответствовала этапу его эволюции как человека и поэта. Первая — Гала, еврейка, очень умная, была его подругой в сюрреалистский период. Она потом стала супругой Сальвадора Дали. Я никогда не был очень близко дружен с Гала, но она мне замечательно нагадала на картах!

С. О.— А, она умела гадать на картах?

Ф. П.— О, превосходно!

С. О.— Она предсказала Вам Ваше будущее?

Ф. П.— Ну, не все мое будущее, но однажды, во время одного из сеансов, она проявила удивительную проницательность. Вторая, Нюш,— была чудесной музой Вел кого Периода в поэзии Элюара. Необыкновенно изящная, она была прелестной. Бесчисленное множество фотографий, многие из которых украшают книжки стихов Элюара, позволяют судить об этом. Пикассо множество раз и рисовал и писал ее. С красотой, с элегантностью восхитительная Нюш сочетала все качества превосходной хозяйки. Элюару никогда ни о чем не приходилось заботиться в тяжелые годы оккупации, и когда она скоропостижно умерла от эмболии (закупорки сосудов), это было для Элюара ужасающей трагедией и настоящим горем для всех нас. В тот момент мы действительно были очень обеспокоены. Мы не знали, что с ним может случиться. К счастью, его дочь (дочь Галы и Элюара), Пикассо и Рене Шар оказались поистине несравненными друзьями. Они не покидали его, не оставляли одного; но он пережил жуткие месяцы, жуткие годы, и после такого морального и физического упадка Элюар встретил ту, которая стала его третьей женой,— Доминик. Доминик — женщина сильная, подобно библейским женам; она была достойна восхищения в его последние годы. Элюар тогда снова почувствовал бодрость и вкус к жизни. Счастье вернулось к его очагу, и его лиризм вновь обрел свою теплоту.

## АРТЮР ОНЕГГЕР

*Стефан Одель* — Я хотел бы, чтобы Вы сегодня мне рассказали, дорогой Франсис Пуленк, об одном из товарищей Вашей юности — Артюре Онеггере. Когда Вы встретились с ним в первый раз?

*Франсис Пуленк* — Я встретился с Артюром Онеггером . . . думаю, что это я могу Вам сказать точно ... весной 1917 года. В это время я занимался роялем с Рикардо Виньесом, и Рикардо Виньес относился ко мне как к любимому ученику, он меня буквально усыновил. Может быть, я и не заслуживал этого, но он меня всюду водил с собой. Однажды он мне сказал: «Вам нужно познакомиться с Жанной Батори». Естественно, я бесконечно восхищался Жанной Батори, этой великой певицей, которая была первой исполнительницей всех романсов Дебюсси и Равеля ... и тогда, весной 1917 года, я стал регулярно по

воскресеньям бывать у нее; там музицировали профессионалы, артисты. Это было совершенно изумительно; именно там я услышал до того, как ее услышала публика, Сонату для флейты, альты и арфы Дебюсси, которую играли почти по рукописи. Нужно Вам сказать, что Андре Капле, превосходный музыкант и большой друг Дебюсси, был также близким другом Жанны Батори и благодаря ему мы обычно получали произведения Дебюсси или Равеля, еще хранившие запах свежей типографской краски, и разбирали их со страстным интересом. Однажды он решил дать нам ознакомиться с тремя прекрасными песнями а *carrella* Равеля. Мы принялись за работу. Естественно, Батори и несколько ее учениц пели партии сопрано и меццо, а партии баса и баритона — мой учитель Шарль Кёклен, с бородой речного божества, Онеггер, я и другие. Я видел Онеггера впервые; пока мы пели эти песни Равеля, я один или два раза ошибся; Артюр Онеггер повернулся ко мне и сказал: «А сольфеджио, молодой человек?», потому что, не надо забывать, Артюр был на семь лет старше меня. Тогда мне было восемнадцать, а ему двадцать пять лет, и эта разница, естественно, вызывала во мне почтение. Я очень смутился, и, быть может, это первое столкновение и было причиной того, что Онеггер очень долгое время внушал мне робость.

С. О.— Очень возможно ... да.

Ф. П.— Ну да, хоть и товарищ, но он был на семь лет старше; заметьте, что и Мийо был на семь лет старше меня.

С. О.— Но, насколько я помню в тот момент, Мийо еще не был в Париже.

Ф. П.— Нет, он все еще был в Бразилии. Мийо никогда ни на секунду не подавлял меня, потому что он вел себя совершенно иначе. Артюр, с его красивым серьезным лицом, внушал мне робость. Среди певиц этого хора была также Андрэ Ворабур, которая впоследствии стала мадам Онеггер. Короче говоря, мое первое соприкосновение с Артюром отнюдь не предвещало ни близости, ни группы Шести ... ничего подобного! Просто два музыканта, оджн уже с некоторыми заслугами, другой совсем начинающий, встретились у Батори ... Вы знаете, что потом Жанна Батори получила театр Старой Голубятни. Помните, когда Кокто уехал в Америку, у Жанны Батори появилась идея организовать концерты, и именно на этих концертах Артюр стал для меня не только товарищем, но и большим другом.

С. О.— Мне кажется, что на всех собраниях группы Шести и всех ваших собраниях вообще Вы с Артюром Онеггером встречались менее часто, чем с другими. Почему?

Ф. П.— Это не совсем точно. Когда Анри Колле окрестил нас «Группой Шести» наподобие «Пятерки» русских, с этим ярлыком на спине мы держались «общей конюшней», и я часто виделся с Онеггером, потому что каждую неделю мы устраивали то, что называлось «субботним обедом». Мы собирались, для начала, у Дариуса Мийо, который жил рядом с улицей Шапталъ. Там мы пили коктейли (после войны 1914 года наступила эпоха коктейлей), туда приходили Жан Кокто, Жан Гюго, Орик, Фоконне и Радиге, Мы собирались также у Жермены Тайефер; потом мы шли обедать в ресторан на Монмартре ... Мы встречались с Артюром каждую субботу, очень регулярно; и, следовательно, общались с ним постоянно. Вас, может быть, заставляет думать, что я редко встречался с Артюром, то, что его очень трудно было увидеть у него дома. Это было трудно уже тогда, когда он жил на улице Дье перре, но потом, когда он поселился на бульваре Клиши, это стало значительно труднее, потому что Артюр не отвечал на телефонные звонки ... когда звонили в дверь, он не открывал, когда ему писали, он не отвечал. Это не значит, что я не хотел сблизиться с Артюром, но с Мийо я разговаривал по

телефону почти ежедневно. Орику я также звонил почти каждый день, и мы виделись часто в промежутках между субботами. С Артюром я не был так близок, как с Мийо и Ориком. Достаточно пародоксально, но моя большая близость с Онеггером наступила только в два последних года его жизни, потому что он был болен. Когда он болел, он любил, чтобы его навещали, чтобы сидели с ним.

С. О.— Но Вы забегаете вперед, Франсис ...

Ф. П.— Да, забегаю, забегаю, чтобы показать Вам общий вид кривой нашей дружбы. Ее исходную и конечную точки.

С. О.— Вернемся немного назад, если Вы не против, потому что я хотел бы задать Вам один вопрос, вопрос, который я часто задавал себе. Дягилев поставил Ваших «Les biches» в Монте-Карло в 1924 году, в тот же год, когда в Париже давали «Царя Давида» в его первоначальной форме оратории. Я хотел бы знать, что оба Вы думали в то время о музыке друг друга, Онеггер о Вашей, а Вы — о музыке Онеггера.

Ф. П.— Должен Вам сказать, что, если говорить откровенно, Артюр находил мою музыку слишком легковесной, а я его — слишком тяжеловесной! Естественно, впоследствии мы стали судить друг о друге совершенно иначе. Но тогда мы избрали противоположные пути. Мы очень считались друг с другом, но полюбили музыку друг друга только в конце жизни Артюра.

С. О.— Я хотел бы также спросить Вас, почему Дягилев, который заказывал балеты Стравинскому, Прокофьеву, Дариусу Мийо, Жоржу Орику, Эрику Сати, Вам, Франсис Пуленк, ведь он поставил Ваших «Les biches», почему он никогда не обращался к таланту Онеггера?

Ф. П.— Да, в самом деле, этот вопрос я и сам задавал себе много раз, но, знаете, если Дягилев никогда ничего не заказывал Онеггеру, в этом не следует усматривать его отрицательное отношение к музыке Онеггера. Дягилев восхищался Онеггером, он восхищался Русселем, он восхищался Леже, и все же он никогда ничего не заказывал ни Русселю, ни Леже. Ему требовалась некая приятельская фамильярность с музыкой, с художниками, и он не испытывал ее к Онеггеру. И знаете, что еще я Вам сейчас скажу: Дягилев был великий ревнивец, «ужжжасно» ревнивый человек, и того факта, что Артюр работал для мадам Рубинштейн, было достаточно, чтобы Дягилев ему ничего не заказывал ... С другой стороны, мадам Рубинштейн всю свою жизнь игнорировала меня! Она никогда ко мне не обращалась.

С. О.— Какими произведениями Онеггера Вы восхищаетесь больше всего?

Ф. П.— Чем я восхищаюсь в первую очередь? . Я люблю у него многое ... Но больше всего я восхищаюсь «Антигоной»!

С. О.— Очень любопытно, что Вы это говорите, потому что сам Онеггер в Лозанне во время записи «Святого Франциска Ассизского» Вильяма Агэ, музыку к которому он написал, сказал мне однажды дружески, в уголке студии: «Да, всегда говорят о «Жанне на костре», всегда говорят о «Царе Давиде». Ну, а я Вам вот что скажу: всем моим произведениям я предпочитаю «Антигону»! Видите, его мнение совпадает с Вашим.

Ф. П.— Действительно. Это прекрасное, редкое произведение, в котором он выразил лучшее, что было в нем самом. И вот что еще: если я упрекал в чем-нибудь произведения

Онеггера, собственно, я не его упрекал, а его соавторов. Да. И, быть может, что мне мейнпе всего нравится в «Пляске мертвых», так это условность решения линии карманьолы, но это не его вина, а Клоделя.

С. О.— Однако Вы признаете, что встреча Клоделя с Онеггером дала великолепные результаты!

Ф. П.— Конечно, но я думаю, что ему не повезло с Клоделем. Это Дариусу Мийо достался самый лучший Клодель, потому что, мне кажется, поздний Клодель ... будем говорить откровенно, скажем прямо: «Жанна на костре» обязана успехом Онеггеру, а не Клоделю!

С. О.— А из области симфонии что Вы предпочитаете?

Ф. П.— О, из симфоний я, естественно, как и многие люди — и это совершенно правильно — люблю «Симфонию для струнных с трубой» и Пятую — «Симфонию Трех Ре», которая представляет собой поистине нечто редкостное. Очень люблю «Четвертую», которую он написал для Пауля Захера, для Базельского оркестра. Я считаю, что это восхитительная симфония, в ней проявились, так сказать, швейцарские черты Артюра. Восприятие им свежести, гор, чистого воздуха, эдельвейсов. Признаюсь, я очень люблю эту симфонию.

С. О.— Не находите ли Вы, дорогой Франсис, что теперь очень несправедливо пренебрегают камерной музыкой Онеггера?

Ф. П.— Я поражен, что квартеты никогда не играют квартетов Онеггера. Одна из самых прекрасных вещей Артюра, одно из его произведений, более других насыщенное «музыкальной солью», — это его Первый квартет. А Третий превосходит своей гармоничной уравновешенностью. Но — случаются подобные странности: на всех музыкантов как будто находит затмение, а потом вдруг какой-то квартет прозревает. И вот венгерский квартет сыграет «Третий» Онеггера, и немедленно его станут играть все квартеты мира.

С. О.— Триумф «Царя Давида» и «Жанны на костре» нанес ущерб остальным произведениям Онеггера.

Ф. П.— Артюр был очень раздосадован этими успехами. Он часто говорил: «Их только и можно услышать». Я не говорю, что «Царь Давид» не удался, я далек от этого. Но если поставить на весы «Антигону» и «Царя Давида» ... «Антигона» перетянет!

С. О.— Раз уж мы говорим о «Царе Давиде», мне бы хотелось задать Вам вопрос, который непосредственно касается Вас. Почему Вы никогда не брались за такой вид музыкального произведения, как оратория?

Ф. П.— Это вполне естественно. Артюр сочинял оратории, потому что он был протестантом, а я написал мессы, мотеты, «Глорию» и «Музыку для страстной недели», потому что я католик. Это вопрос религиозного воспитания, и только. Я писал музыку к молитве, а он — к библейским историям. Это совершенно разное.

С. О.— Я так и думал, и Вы подтвердили мои предположения. Карьера Онеггера была великолепной и блистательной с самого начала, ведь он познал успех еще в молодости ...

Ф. П.— Это правда.



С. О.— Поэтому я был удивлен, прочитав написанные его пером рассуждения такого рода, как, например: «Ваши современники всегда испытывают нужду в том, кто им продает лапшу или мыло, и совершенно не испытывают необходимости в новой музыке», или еще: «Молодой композитор — это тот, кто упорно производит продукцию, которую никто не желает потреблять». Какой пессимизм! Какая разочарованность!

Ф. П.— Я думаю, что у Артюра было нечто, вроде предчувствия краткости его жизни, его болезни и близкой смерти. Я в этом уверен, потому что однажды, когда был болен я сам, я ему сказал: «Ты, с твоим великолепным здоровьем!» — а он мне задумчиво ответил: «Ах, никому не известно, кто умрет первым!» Больше всего я думаю об его конце. Я думаю, что он не питал никаких иллюзий по поводу своей болезни, и об этом я сохранил одно очень волнующее воспоминание. Однажды, когда я ему играл (Артюр попросил меня об этом) фрагмент из «Диалогов кармелиток», дослушав его, он сказал мне: «Послушай, у меня есть записная книжка, тетрадь с нотной бумагой, на которой я собирался кое-что написать; это такая же тетрадь, как те, какими ты всегда пользуешься (потому что, действительно, мы оба всегда пользовались одинаковыми тетрадями), я бы хотел, чтобы ты ее взял и чтобы ты написал в ней что-нибудь, потому что я больше не буду писать музыку». Должен Вам сказать, что я храню ее как реликвию, но я не в состоянии писать в этой тетради. Этот пессимистичный, скорбный тон делал его все более и более человечным. Я не знаю, помните ли Вы, как-то у меня дома я показывал Вам одно из последних писем, которое я получил от Артюра. Это необыкновенное письмо, немного слишком хвалебное для меня. Оно точно покажет, в заключение этой беседы, в каких отношениях мы были с Артюром к моменту его смерти. Мы испытывали друг к другу истинную нежность, потому что именно слово нежность следует здесь употребить, и я должен сказать, что в последние три года его жизни мы действительно понимали друг друга и говорили обо всем.

С. О.— Это письмо Артюр Онеггер послал Вам 10 мая 1954 года. Он находился в то время в Базеле у своих друзей Захеров, которые были ему необыкновенно преданны до конца. Вот оно. «Дорогой Франсис, Только что получил твои беседы. Я прочел их не отрываясь. Спасибо. Могу тебе сказать, что это чтение необычайно сблизило меня с тобой. Оно усилило мою любовь к тебе как верному другу и увеличило восхищение, испытываемое мною к музыканту, человеку, естественно творящему музыку, что так отличает тебя от многих других. Среди различных мод, систем, лозунгов, которыми бездарности пытаются утвердить себя, ты остался самым собой, проявив редкое, внушающее уважение мужество. У нас с тобой, я знаю, разные темпераменты, но я уверен, общее у нас — это любовь к музыке, более сильная, чем любовь к успеху. С разных позиций мы выражаем себя сходным образом. Ты заявляешь о своей любви к Сати и непонимании Форэ. Я начал с того, что считал Форэ элегантным салонным композитором, а теперь это один из тех, кто вызывает во мне самое большое восхищение, а Сати я считаю обладателем необыкновенно трезвого ума, но полностью лишенным творческого начала. «Делай так, как я говорю, но главное, не делай того, что я делаю!» Мы оба любим полнокровную силу Штрауса, и мы оба предпочитаем удавшуюся «Луизу» Шарпантье плачевно неудавшейся «Ариане и Синей Бороде» Дюка. Ты не осеменяешь себя крестным знаменем при одном упоминании имени Берлиоза, у которого восхищаются всем тем, что не терпят у Бетховена, Вагнера или Шумана. Ты понимаешь, сколь, наивно в 1954 году топтать ногами Вагнера; это то же самое, что требовать у муниципального совета разрушить Эйфелеву башню, один из самых процветающих аттракционов; но ты выражаешь надежду никогда больше не услышать «Мейстерзингеров», в то время как я очень надеюсь пережить это произведение еще раз. Ты не любишь Ван Гога, за которого я отдам всего Тулуз-Лотрека и которым я восхищаюсь так, как ты — Эль Греко. Все эти расхождения во вкусах, вместо того, чтобы нас разделять, мне кажется, напротив, нас сближают.

Разнообразие, разве это не самое прекрасное в жизни и в искусстве? Не сочтешь ли ты меня слишком самонадеянным, если я мысленно стану рядом с тобой, чтобы сказать: «Мы оба с тобой честные люди!». Обнимаю тебя с братской любовью. Артур Онеггер»

## СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ

*Стефан Одель* — В 1921 году в театре Сары Бернар Русский балет давал «Шута» Сергея Прокофьева. Дорогой Франсис, были ли Вы знакомы с Сергеем Прокофьевым к моменту постановки «Шута»?

*Франсис Пуленк* — Именно тогда и состоялось наше знакомство. Я познакомился с Прокофьевым при посреди ничестве Дягилева, в атмосфере Русского балета. Впервые я увидел Прокофьева на завтраке в отеле «Континенталь», куда меня пригласил Дягилев, который в это время был в Париже, — он приехал на один сезон, именно на тот сезон, когда ставили «Шута». Помню, что на этом завтраке были и сотрудники Прокофьева. Была чета Ларионов — Гончарова, которые писали декорации к «Шуту». Был Леонид Мясин, постановщик балета. На меня произвел большое впечатление этот первый контакт с Прокофьевым, потому что он был совершенно непохож на то, что могло бы произойти при первой встрече со Стравинским. Стравинский мог поразить, да так всегда и случалось, ослепительным красноречием, безукоризненной логикой, суждениями, порой парадоксальными, но всегда блестящими по форме и всегда точными, Прокофьев, наоборот, был само молчание. Я думаю, что на том первом завтраке я не услышал и четырех фраз, и четырех слов Прокофьева.

С. О. — Это любопытно

Ф. П. — Он был молчалив. Кроме того, я тогда был очень молод, он ничего не знал обо мне и держался несколько высокомерно; во всяком случае, ничто не предвещало, что мы станем очень добрыми друзьями.

С. О. — А между тем, кажется, из всех музыкантов, с кем Прокофьев встречался во время своего пребывания в Париже и во Франции, Вы — единственный, кого с ним связывала дружба. Но поскольку эта дружба между вами не родилась с первой встречи, как же она возникла?

Ф. П. — Моя дружба с Прокофьевым была основана на двух началах. Во-первых, на любви каждого из нас к роялю — я много играл с ним, разучивал вместе с ним его фортепианные концерты, а во-вторых, на том, что ничего общего не имеет с музыкой, — приверженности к бриджу. В то время я очень хорошо играл в бридж. Я могу столь нескромно заявлять об этом потому, что теперь играю очень плохо. Но в то время я играл много, а Прокофьев питал страсть к бриджу. Прошлым летом у себя дома в деревне я приводил в порядок всю важную корреспонденцию, какую получал когда-либо от музыкантов, поэтов, художников, и когда мне попались письма Прокофьева, я увидел, что среди них нет, кажется, ни одного, где бы не шла речь о бридже. Вот, например, что он писал мне из Сибура в сентябре 1931 года. «Дорогой Франсис, Наш большой турнир по бриджу состоится в конце октября, и я надеюсь, что он будет очень музыкальным с точки зрения его участников; пока что упражняюсь с Тибо и Шаляпиным. Я получил открытку из Исландии от Алехина, чемпиона по шахматам, который также спрашивает меня, когда будет турнир по бриджу». В другом письме, присланном в том же году, в октябре 1931 года, он пишет: «Дорогой Франсис, Буду очень счастлив увидеть Вас в конце ноября участником турнира по бриджу. Кстати, если Ваши дела (я потерял много денег к этому моменту) — кстати, если Ваши дела не очень хороши, примите участие в конкурсе по

бриджу, организованном нью-йорским еженедельником, который предлагает приз в 25 000 долларов; это не скромная тысяча долларов мадам Кулидж (в то время она сделала каждому из нас заказ и выдала по тысяче долларов). Конкурс состоит в том, чтобы решить десять задач, и каждый может принять в нем участие. Подумайте хорошенько». —

С. О.— Как это любопытно!

Ф. П.— Не правда ли? В каждом письме, а я мог бы привести и третью выписку, речь идет только о бридже ... Нужно сказать, что именно в 1931 и 1932 годах почти каждую неделю по вечерам мы собирались у Прокофьева: Жак Феврье — он был превосходный бриджист, Алехин, о котором Прокофьев говорил в том письме, и одна-русская дама, очень хорошо игравшая. Обычно мы проводили вечер за игрой. Музыкой мы тоже занимались. Если я приезжал рано, мы вместо обеда закусывали чем-нибудь холодным, а потом играли в четыре руки ... Вот... На этом-то и завязалась дружба с Сержем.

С. О.— Но я все же предполагаю, что, помимо бриджа, Прокофьева, должно быть, интересовало и многое другое? Можете ли Вы нам сказать, например, в области литературы интересовался ли он французскими писателями, а также, разумеется, и русскими? Например, читал ли он Марселя Пруста?

Ф. П.— Сейчас я Вам отвечу. Прокофьев великолепно говорил и очень хорошо писал по-французски. Перечитывая его письма, ни по стилю, ни по орфографии нельзя подумать, что это писал русский.

С. О.— Значит, для него не представляло никакой трудности читать поэзию?

Ф. П.— Поэзию? Я не думаю, чтобы французская поэзия его трогала, я не думаю, что Рембо ...

С. О.— А Верлен? А Макс Жакоб?

Ф. П.— Он не проявлял к ним интереса ... Его не интересовал и Жид, как мне кажется, потому, что склад ума Жида был слишком картезианским для русского. Прустом, несомненно, он интересовался больше, но мне все же кажется, что его, главным образом, интересовали жизнь и история религий. Впрочем, его опера «Огненный ангел» — великолепная опера — прекрасное доказательство этого интереса к религии.

С. О.— Он — как Мусоргский, который в основу «Хованщины» положил религиозную проблему старообрядцев

Ф. П.— Да, совершенно так же. Почти то же он сделал в «Огненном ангеле». Знаете, он, например, абсолютно не интересовался Бальзаком, которого мог бы превосходно понять. Нет, нет, нет, он не проявлял склонности к литературе, это был прежде всего музыкант. Равель читал не много, но у Равеля были поэтические интересы» Думаю, что я достаточно хорошо знал Прокофьева, чтобы иметь право это утверждать—он никогда не говорил со мной о поэтах, а между тем он знал, что я знаком со всеми поэтами. Нет, в самом деле, его интересовала только музыка, я даже осмелюсь сказать—ЕГО МУЗЫКА!

С. О.—Понимаю. Могу я позволить себе теперь одно собственное воспоминание? Извините меня за это, но оно имеет отношение к предмету нашей беседы. В 1942 году в Рио-де-Жанейро полковник де Базиль, руководивший там балетной антрепризой (в связи с этим он скупил все декорации Дягилева):, поставил на сцене «Блудного сына»

Прокофьева в декорациях Жоржа Руо. И полковник мне сообщил по секрету что Прокофьев не только не одобрял этот спектакль, но был от него в ужасе. Это наводит меня на мысль спросить Вас, любил ли Прокофьев, подобно Вам, подобно большинству композиторов, таким, напри мер, как Стравинский, как Жорж Орик, как Аври Соге, любил ли он живопись?

Ф. П.—Нет. Это совершенно точно, это так же точно, как то, что Прокофьев ненавидел декорации Руо. Он хотел бы для «Блудного сына» чего-то более русского ... понимаете ... ему больше нравились Гончарова и Ларионов, которые оформили «Шута». И ... как бы это сказать ..., палестинская сторона декораций Руо, может быть, даже немного в стиле «Сумерек над Босфором»... Эти декорации с их охряными и желтыми пятнами, и эта луна на небе ... Ему это не нравилось. В живописи его, разумеется, интересовала живопись Пикассо, но, вот, например, его очень хороший портрет, который написал Матисс — мы все общались, и поэтому было естественно, что Матисс написал его портрет, как Пикассо написал мой; так вот, мне кажется, он был очень доволен этим портретом и находил его отличным, но я не думаю, чтобы он испытывал большую склонность к живописи Матисса и стилю Матисса. Повторяю Вам еще раз: только музыка, ЕГО МУЗЫКА!

С. О.— А в области музыки был ли он в курсе современных исканий? Я имею в виду Шёнберга, Веберна, Альбана Берга. Ведь он не мог не знать о существовании Венской школы.

Ф. П.— Нет, нет. Разумеется, он знал эту музыку, он знал всякую музыку. Он проявлял к ней любопытство, но только мимоходом, окидывая ее беглым взглядом. Все, что делала Венская школа в то время, не имело никакого отношения к тому, что делал он. Ему это было любопытно, но не более, ..

СО.—Это не интересовало его?

Ф. П.— Скорее любопытно, чем интересно, именно так, Вы понимаете, что я хочу сказать. Например, «Воцтек», который наряду с «Пеллеасом» является, быть может, шедевром музыкального театра нашего века, так вот, «Воцтек», которого он, несомненно, слышал ...

С. О.— Я собирался спросить Вас об этом

Ф. П.— «Воцтек» был впервые поставлен в 1925 году. В это самое время Прокофьев совершал концертное турне по Германии.

С. О. — Следовательно, он не мог не знать «Воцтека».

Ф. П.— Он слышал «Воцтека», он, несомненно, видел его. «Воцтек» его заинтересовал, но не тронул ... Заинтересовал потому, что такой музыкант, как Прокофьев, не может не заинтересоваться технической стороной ... этой необыкновенной техникой оркестровки ... Но все же — кто его интересовал больше других, так это Стравинский. Он сам был по преимуществу тонален, и музыка Великого Игоря в то время, несмотря на все гармонические дерзости, была еще совершенно тональна, поэтому, в сущности, до известной степени оба говорили на одном и том же языке, несмотря на то, что музыка одного из них была антиподом музыки другого ...

СО.— А какого мнения был Сергей Прокофьев о музыке Франсиса Пуленка?

Ф. П.— Плохого, плохого, но мне это было безразлично. В 1923 году — плохого, говорю Вам. Позднее его мнение изменилось. Был один случай, который меня тронул. Однажды на улице ко мне подошла некая русская дама, очень постаревшая к этому времени (это была дама, которая играла в бридж с нами, Алехиным и Жаком Феврье). Я заговорил с ней о Прокофьеве, который в тот 98 момент был в России, и она мне сообщила, что однажды Прокофьев сказал ей: «Знаете, я ошибался. Пуленк настоящий музыкант» ... Это меня утешило, если считать, что я был огорчен ранее. Нет, нет, нет, наши отношения строились иначе: бридж, рояль и дружба. Например, он приезжал на уик-энд в деревню в Пуазе; я помню (это было в июне 1932 года, перед его отъездом в Америку) его последний уик-энд в моем доме. Он привез огромных размеров банку паюсной икры. Был Соге, был Орик, все свои, музыканты, и для меня это, несомненно, волнующее воспоминание, потому что, понимаете, наше общение до-ставляло радость.

С. О.— Ваша экономка в Нуазе рассказывала мне об этой встрече. Она сказала: «Я никогда не понимала, как можно любить эту штуку, такую дорогую и такую невкусную!»

Ф. П.— Она не любила икру?

С. О.— Не любила.

Ф. П.— Бог свидетель, до чего же велика была эта банка. Там хватало икры не только для стола, но и для кухни!

С. О.— Поговорим теперь о пианисте ... потому что независимо от карьеры композитора Прокофьев выступал как виртуоз в Европе, в Америке и в России. Поскольку Вы превосходно знали его безупречную технику, как Вы могли бы охарактеризовать игру Прокофьева?

Ф. П.—О! Игра Прокофьева!!! Это было прекрасно! Я восхищался игрой Прокофьева. Она немного напоминала игру Альфреда Казеллы. Рука вплотную к клавиатуре, необыкновенно сильная, твердая кисть, дивное стаккато. Знаете, он очень редко применял удар сверху, он был не из тех пианистов, которые как будто бросаются с пятого этажа, чтобы извлечь звук. У него была рука, мощная и гибкая, как сталь, которая давала ему возможность при игре «от клавиатуры» достигать звучности редкой силы и наполненности, и потом — и это я рекомендую всем исполнителям Прокофьева — темп он не менял никогда, никогда. Я имел честь аккомпанировать ему все его концерты, до его отъезда в Америку, я репетировал с ним даже его Первый, который у нас никогда не играют, хотя он очень красив, его записал на пластинку Рихтер. Я аккомпанировал и его Второй, конечно, и Третий, и Пятый» Мы репетировали в зале Гаво, Это было в июне мы начинали, сняв риджаки, в рубашках ... затем снимали рубашки ... и в конце концов оказывались голыми до пояса,.. как в Довиле. Ритм Прокофьева —ритм неумолимый, и, случалось, в Пятом концерте, там есть очень трудные пассажи, я говорил Сержу: «Ну, здесь весь оркестр, я делаю все, что могу». Он мне отвечал: «Мне все равно, только не замедляйте движение ...»

С. О.— Движение ..., вечное движение ...

Ф. П.— Ровное движение .. .ровное движение и без изменения. Кстати, ;есть одна замечательная пластинка — задись.Третьего концерта для рояля с оркестром в исполнении Прокофьева; с нее сделали перепечатку для «Записей прославленных исполнителей». Я имел честь представить эту пластинку публике, и я написал: «Это было неукротимое движение».

С. О.— Но давайте вернемся к композитору. Клод Манюэль заявляет, что «Прокофьев, которого называют то революционером в музыке, то неоклассиком, сумел наполнить традиционные формы романтическими звучаниями и современным языком, создав стиль, присущий ему одному». Что Вы думаете об этом определении?

Ф. П.— Определить стиль Прокофьева ... Стравинский—выдающийся новатор, а Прокофьев не был новатором, но что из того? Шуберт тоже не был новатором ... Музыка бы не изменилась, если бы Шуберт не существовал ... понимаете? Можно быть великим музыкантом и не быть новатором .... И вместе с тем Прокофьев оказывал влияние ... Я сам испытал его в некоторых частностях . .

С.О.— И число его произведений значительно: насчитывается сто тридцать восемь опусов. Но не все они известны в Западной Европе. После своего возвращения в Россию в 1933 году композитор написал много произведений, никогда не исполнявшихся у нас, за исключением партитур к фильмам Эйзенштейна и концертов, которые, если можно так сказать, экспортировались виртуозами его родины. Не будем говорить о его опере «Повесть о настоящем человеке», ставшей объектом резких нападок . Кроме балета «Ромео и Джульетта», мы знаем по пластинкам и по радио его оперу «Война и мир» по роману Толстого. Вы знакомы с этой партитурой, Франсис?

Ф. П.— Да, я знаю эту партитуру.

С. О.— Там есть великолепные куски, не правда ли?

Ф. П.— Да, там есть великолепные куски. Но я никогда не видел этой оперы ... Недостаточно познакомиться с партитурой или услышать ее во фрагментах ..оперу нужно увидеть на сцене... Для Прокофьева это страницы прочувствованной музыки, но ведь эмоциональность отнюдь не доминирующее качество Прокофьева,

С.О.— Это служит поводом задать Вам один вопрос, который мне только что пришел на ум: какие произведения Прокофьева Вы любите больше других?

Ф. П.— О, какие именно ... я не могу Вам сказать . потому что я люблю очень многие ... Нахожу, что «Огненный ангел», несомненно, одна из вершин ... «Блудный сын» превосходен ... Концерты для рояля, концерты для скрипки чудо как хороши ... Я очень люблю Вторую симфонию, ту, где невероятно много контрабасов, потому что это симфония посвященная Кусевицкому, который был контрабасистом. Я считаю, что Пятая бесподобна ... Сонаты для фортепиано прекрасны ... Всегда играют Седьмую сонату, но, может быть, это не самая лучшая, хотя Andante изумительно. Шестая очень хороша. Не понимаю, почему ее так редко играют ... Знаете, так бывает ... В данный момент ее не играют, но поскольку пианисты ведут себя как бараны Панурга, с того Дня, когда какой-нибудь большой виртуоз сыграет ее, все другие пианисты тоже станут ее играть. При этом я не люблю последних сонат. Не люблю Девятую

С. О,—Но много замечательного в музыке к фильмам Эйзенштейна.

Ф. П.— О, да, она превосходна.

С. О.— К каким фильмам?

Ф. П.— Во-первых, «Поручик Киже»

С. О. — А также «Иван Грозный» и затем особенно «Александр Невский», кантата об Александре Невском.

Ф. П. — Да, это великолепно, это замечательно. Прокофьев — огромный музыкант, и должен сказать, что мое восхищение им остается неизменным, несмотря на мою приверженность порой к музыке, которую он не любил.

С. О. — Дорогой Франсис, когда Вы видели Прокофьева в последний раз?

Ф. П. — В последний раз я видел Прокофьева несколько дней спустя после памятного уик-энда в 1932 году, уик-энда, который был примерно 5 или 6 июня. Мы с ним работали после этого еще целую неделю. В Париже есть место, очень памятное для меня. Это остановка автобуса, которая находится на улице Ла Боэси, как раз на углу Фобур Сент-Оноре, совсем рядом с церковью Сен-Филипп-дю-Руль.

С. О. — Да, да, я ее очень хорошо знаю. Ф. П. — Мы вышли из зала Гаво, где только что кончили репетировать. Серж вошел в автобус и сказал мне: «До скорого свидания». Помахал мне рукой. Я крикнул ему: «Пишите»... И ни разу ничего не получил. Он вернулся в Россию, и я никогда больше ничего от него не получал. Два или три раза я посылал ему — надеюсь, что ему передавали — дружеские приветы. Однажды в Брюсселе я встретился с одним из советских музыкальных руководителей, который там тогда находился. Я сказал ему: «(Послушайте, уж раз Вы так со мной любезны, я попрошу Вас об одном одолжении. Когда вы увидите Прокофьева, скажите ему, что я по-прежнему его люблю, по-прежнему им восхищаюсь». Передал ли он это? Не знаю...

## МОРИС РАВЕЛЬ

*Стефан Одель* — Сейчас Вы обвините меня в отсутствии воображения, но раз уж мы сегодня будем говорить о Морисе Равеле, мне приходится начать сначала и задать Вам, как обычно, банальный вопрос: когда Вы познакомились с автором оперы «Дитя и волшебство»?

*Франсис Пуленк* — Я познакомился с Равелем, могу сказать совершенно точно, в марте 1917 года. Как я Вам говорил, когда рассказывал об Онеггере, в это время я занимался роялем с Рикардо Виньесом, и моя жизнь проходила у него. Вы знаете, этот музыкант, этот изумительный пианист, который исполнял большую часть произведений Дебюсси и Равеля, был человеком необычайной культуры, и мои уроки фортепиано, которые должны были длиться час, длились иногда два, два с половиной, три часа, потому что он мне читал стихотворение Малларме, страницу из Леона Блуа или что-нибудь Гюисманса и, работая с таким человеком, однажды мне очень захотелось познакомиться с Равелем. Мне было тогда восемнадцать лет, и поскольку Равель тогда был в армии, а потом болел, я никогда не встречал его. Виньес сказал мне: «Послушайте, самое лучшее... Я попрошу Равеля Вас принять (он был его близким другом). Вы придете к нему как-нибудь утром, Вы покажете ему Вашу музыку и сыграете его Сонатину, которую Вы хотите ему сыграть... Помню, что я хотел также сыграть ему «Форлану», «Менуэт» и «Ригодон» из «Надгробия Куперену». Я «должен» был сыграть ему, потому что он дал мне поиграть всего лишь три минуты... Может быть, он нашел, что я играю плохо, потому что немедленно начал разговор о сочинении музыки. Я показал ему несколько незначительных фортепианных пьес, которые он проглядел строго, но все же доброжелательно, а потом мы стали говорить обо всем понемногу. Он жил тогда в квартире на авеню Мак-Магон, у площади Этуаль...

С. О.— А какое впечатление вынесли Вы после первой встречи с ним?

Ф. П.— Ах, ну вот, знаете ... «Уж-ж-ж-асное» разочарование.

С. О.— Не может быть!

Ф. П.— Ну, да, потому что Равель был воплощенный парадокс, и я думаю, что перед молодым музыкантом он намеренно преувеличивал парадоксальность своих суждений. Так, он мне объяснил, что Шуман... пф? пф! пф! ... был посредственностью, что Мендельсон ... это прекрасно ... что «Песни без слов» Мендельсона в тысячу раз лучше «Карнавала» Шумана, что все последние произведения Дебюсси ...— которые я обожал ...— кстати, тогда я был одним из очень и очень немногих, кому они нравились...— «Игры», этюды для фортепиано,— что все это далеко не лучший Дебюсси. Что старость Дебюсси в музыкальном отношении не была прекрасной; что Сен-Санс был гениальным музыкантом ... что Шабрие не умел оркестровать свои произведения и т. д. и т. п. Все это меня ошеломило. Я вышел от него буквально нокаутированным ... Он оказался вовсе не тем музыкантом, какого я рассчитывал увидеть, и я должен сказать, что это объясняет, почему потом, когда Сати мне сказал — тут мне придется произнести грубое слово— «Этот ... Равель, глупости все, что он говорит» —так вот тогда, в тот момент, совершенно естественно принял позицию Сати и Орика, то есть позицию глубоко антиравелевскую ...

С. О.— Но скажите, ведь все же были произведения Равеля, которыми вы по-прежнему восхищались, и другие, которые Вам нравились меньше. Какие это произведения?

Ф. П.—Ну да, конечно, были произведения Равеля, которыми я восхищался, и теперь мое мнение очень отличается от того, что я думал в ту пору. При этом было одно произведение, которое я терпеть не мог, это «Надгробие Куперену».

С. О.— Да неужели?

Ф. П.— Всей душой! И я разлюбил «Дафниса». К тому же, знаете, ведь это была эпоха, когда Дягилев толкал молодых на отрицание их предшественников, их старших. Так; Дягилев, когда мы отправлялись в Монте-Карло на балеты, если в тот вечер давали «Дафниса» или даже «Треуголку» де Фалья, говорил: «Ах, неужели Вы пойдете слушать эту устаревшую музыку? Неужели Вы еще можете слушать это! Ведь это скука ... такая скука!!!» Вообще-то это прекрасно, потому что тем самым Дягилев постоянно двигался вперед, отвергая то, что он вчера любил, и молодость по сути своей должна быть именно та кой. Я «обббожаю» людей, которым наплевать на таких, как я, этих «сериалов», которые находят мою музыку отвратительной. Так и должно быть ...

СО. — Вы совершенно правы, но, в конце концов, Ваше восхищение Сати, Ваше неприятие Равеля — разве это не вызвало отчуждения между ним и Вами? Разве Вы не были в ссоре с Равелем?

Ф. П.— Я не поссорился, но у меня больше не было желания с ним встречаться ... Я не видел его в течение нескольких лет... Когда я говорю, что не видел его — это означает, что я встречался с ним в концертных залах, здоровался с ним, говорил «добрый день» — и все. Между нами не было никакой близости. До момента, когда в Монте-Карло поставили «Дитя и волшебство»... Это было в 1925 году. Мы с Ориком были там и пришли в восхищение от этой оперы. Мир с Равелем был восстановлен, и Равель поблагодарил нас за то, что мы были антиравелистами, потому что вокруг него было достаточно тех, кто его



копировал. И с этого времени, с 1925 года до его смерти, я был связан с ним, быть может, теснее всего.

С. О.-- Каковы были отношения между Стравинским и Равелем?

Ф. П.— О, это очень сложный вопрос. Вы знаете, что Стравинский и Равель были очень близки и что в 1913 году, кажется, Равель жил в Швейцарии, в Морже, рядом с домом Стравинского, потому что он заново оркестровал утерянные страницы «Хованщины» для Дягилева. Это было время очень большой близости между ними. Стравинский тогда сочинил «Японскую лирику», а Равель — свой «Стихотворения Малларме» для одинакового состава инструментов<sup>1</sup>. Каждый из них посвятил другому одну из трех песен. Затем между ними наступило очень сильное охлаждение, которое длилось, должен сказать, до смерти Равеля. Равель был очень честным перед самим собой, очень непримиримым и после «Свадебки» перестал любить музыку Стравинского ... Он не любил «Царя Эдипа» и все остальное. И они, естественно, больше ни когда не виделись, никогда. Я присутствовал однажды при необыкновенной сцене, сцене исторической. Это было у приятельницы Дягилева мадам Миси Серт, портреты которой писали Лотрек, Боннар, Ренуар, она была другом Малларме, другом всех на свете и Эгерией Дягилева ... Так вот, у Миси Серт я присутствовал при том, как Равель показывал свой «Вальс» Дягилеву. Было очень мало народу ... были Дягилев, Леонид Мясин, был Стравинский, два или три секретаря Дягилева ... я ... и Марсель Мейер. Пришел Равель и играл «Вальс» для Дягилева.

С. О.— На рояле?

Ф. П.— На рояле. Дягилев должен был ставить «Вальс» в Русском балете, в декорациях Хосе-Мариа Серта, мужа Миси. Равель пришел очень скромно, с нотами под мышкой, и Дягилев ему сказал (как обычно «в» нос», голосом, который мне, между прочим, так легко имитировать) : «Дорогой Равель, какое счастье услышать Ваш Вальс!» И Равель, кажется, с Марсель Мейер сыграл «Вальс», может быть не очень хорошо, ... но все же это был «Вальс» Равеля. Я в то время очень хорошо знал Дягилева и видел, как у него задвигались челюсти, как он стал вставлять и вынимать монокль, я видел, что он в замешательстве, что ему это не нравится, что он готов сказать: Нет., Когда Равель кончил, Дягилев сказал только одну фразу, по-моему, очень верную, он сказал: «Равель, это шедевр .., но это не балет... Это портрет балета, -.,, это живописное изображение балета». ,

С. О.— Прекрасно!

Ф. П.— Я думаю, именно поэтому никому не удалось хореографическое воплощение «Вальса». Но что было совершенно необычно, так это молчание Стравинского,— он не произнес НИ СЛОВА!

С.О.— Совсем ничего?

Ф. П.—Ничего! Тогда, в 1921 году, мне было двадцать два года, и я был ошеломлен, понимаете? Этот случай дал мне на всю жизнь урок скромности, потому что Равель спокойно взял свои ноты и очень спокойно, не заботясь о том, что о нем будут думать, ушел. Вот, это Вам может объяснить позицию Равель — Стравинский, Стравинский — Равель.

С. О.— Превосходно. Должен сказать, Вы внесли в этот вопрос полную ясность. Но давайте, перейдем к несколько более легкой теме, более легкомысленной. Тристан

Клингзор и Маргарита Лонг рассказывали мне о Равеле. Они оба говорили — надо думать, это имело большое значение в его жизни — об элегантности и дендизме Равеля.

Ф. П.— О да, это совершенно необыкновенно. Стравинский всегда заботился об элегантности, о хорошо сшитом костюме, о том, чтобы твид был самого лучшего качества, так сказать, из пристрастия к роскоши; В то время, как для Равеля имело значение не качество материи, а покрой костюма, зачастую довольно странный. У меня есть одна великолепная фотография Равеля. Он выходит из знаменитого в то время ресторана «Гранд Экар» вместе с Леон-Полем Фартом, Полем Мораном и Жоржем Ориком. Он одет, как маленький жокей. На нем габардиновое пальто, котелок, смокинг и лакированные туфли! Нельзя понять, было ли это днем или вечером. Он придавал всему этому «кrrрайне» важное значение. Однажды, когда его поздравляли после его концерта, одному из своих друзей, который воскликнул: «Браво, Равель, это прекрасно!» он сказал: «А ты заметил, что я сегодня ввел в моду фрак василькового цвета?» Да, есть еще одна замечательная история, которую мне рассказал Кокто, история с перчатками. Вы помните, что перед 1914 годом мужчины носили светло-кремовые перчатки-с длинными крагами?

С. О.— Да, отвернутыми наружу у кисти. Ф. П.— И, конечно, при чистке мастера с особым удовольствием ставили свои метки на этих крагах на видном месте.

С. О.— Да, да, изнутри, на крагах.

Ф. П.— Однажды после репетиции «Дафниса и Хлои», то есть до 1914 года, Стравинский и Равель, выйдя из театра Шатле, сидели за столиком, на воздухе. Они пили аперитив, и Стравинский поглядывал на перчатки Равеля. Равель спросил его: «Вы смотрите на мои перчатки?» — «Ну да,— сказал Стравинский,— они не новые?» — Равель ответил: «Нет, не новые ... Вы находите, что они нехороши?» — «Да нет,— возразил Стравинский с той убийственной точностью, с какой он всегда высказывал свои суждения,— но меня удивляет, что на них нет метки мастерской. Ваши перчатки были в чистке? — «Разумеется»,— ответил Равель немного раздраженно.— «Но как Вы это делаете?» Тогда Равель выворачивает полностью свою перчатку и на концах ее пальцев показывает метки. При этом он произнес восхитительные слова: «Что Вы хотите? Мы экономные денди!!!» С ними за этим стаканом пива или аперитивом был Жан Кокто, он и рассказал мне эту историю.

С. О.— Это в самом деле восхитительно: экономные денди! Но скажите, ведь у Равеля было много друзей, к которым он был очень привязан, он обладал развитым чувством дружбы, не правда ли?

Ф. П.— Да. Совершенно особым чувством дружбы, ведь Равель был живым парадоксом. Он хотел казаться сухим, а был человеком нежным, глубоко нежным.

С. О.— Быть может, это была стыдливость.

Ф. П.— Жизнью Равеля была его мать. В сущности, в опере «Дитя и волшебство» дитя, которое зовет «мама», протягивая руки,— это и есть сам Равель. Он обожал свою мать. Для него было безумным горем, когда его мать умерла. И, заметьте, никто ничего не знал об увлечениях в его жизни; никто не знает, кого любил Равель. Больше всего он любил дружбу. Я вспоминаю один вечер. Это было в Париже, в салоне, одном из самых блестящих в те времена, салоне Годабских. Сипа Годабски был большим другом Лотрека и братом Миеи Серт, о которой я Вам только что рассказывал. Разумеется, там много прини мали, й общество бывало самое изысканное. Там бывали Жид, Фарг, Мануэль де

Фалья, бывал Стравинский, когда приезжал в Париж, бывали Боннар, Вюйар. Совершенно блестящее общество. Равель часто приходил по воскресеньям. Не могу сказать, что каждое воскресенье, но очень часто; кстати, именно для детей Гюдебских он написал «Матушку Гусыню» в четыре руки. Так вот, как я Вам сказал, Равель приходил туда почти каждое воскресенье; однажды он спросил: «А Фарга нет?» Ему ответили: «Нет, Фарг сегодня не придет». На какой-то момент он даже надул губы, как обманутый ребенок: было что-то детское в этом человеке, несмотря на все его мудрствования. Неожиданно, вопреки ожиданиям, в час ночи появился Фарг. Мне бы хотелось, чтобы Вы слышали, каким тоном Равель воскликнул: «Ах, Фарг!» — это было трогательно.

С. О.—Он испытывал потребность в дружбе. А скажите, Равель судил о своих произведениях трезво?

Ф. П.— О, да, по-ра-зи-тельно! Я расскажу Вам одну историю. Одно из его последних выступлений перед публикой в качестве дирижера было в театре Шатле, в Концертах Колонна. Он дирижировал «Испанской рапсодией». Кстати, у меня с этим связано одно очень волнующее воспоминание. Равель подарил мне оркестровую партитуру, по которой он дирижировал, может быть, в знак окончательного примирения. Понимаете?

СО.— Да, прекрасно понимаю, как пакт о мире?

Ф. П.—И я ему рассказал, что всякий раз, когда я слушал «Испанскую рапсодию», которая выдержала все, даже времена моих антиравелевских настроений, я ему сказал, что я всякий раз заново восхищался ею. «Испанская рапсодия», да, да,-- ответил он,— но Хабанера там неудачна! <— Как? Хабанера неудачна? . — Да, да. Хабанера неудачна. ... ; и Тогда я возразил Равелю: :«Я знаю, почему Вы так говорите. Потому что это была пьеса для двух роялей, которую Вы включили в «Испанскую рапсодию» и оркестро вали,-- только поэтому». Он настаивал: «Нет, нет, музыка мне нравится, но она плохо оркестрована!» Я возражал. «Как Вы можете считать, что Хабанера плохо оркестрована

С. О,— Он это сказал! ?

Ф. П.— Тогда он бросил мне замечательную фразу, фразу музыканта, воистину необыкновенно владеющего техникой оркестровки; «По сравнению с количеством тактов там слишком много оркестра». Это удивительные слова. Это поразительное знание оркестровки. В другой раз он сказал Орику: «Мне бы хотелось, чтобы Вы мне помогли ... Я бы хотел написать учебник- оркестровки наподобие учебника Римского-Корсакова с маленькими примерами из моей музыки, но примерами именно того, как не надо делать,,, примерами моих неудач! В противоположность Римскому, который приводил себя как образец.

С. О.—Это свидетельствует об очень большой скромности.

Ф. П.— Он был необыкновенно скромн

СО,— Вы посещали Равеля до конца его жизни?

Ф. П.— Да, часто, очень часто, и, быть может, именно в это время я особенно полюбил его, как это было с Онег-гером. Это странно, но это так. У меня есть одно очень волнующее воспоминание. В один из своих последних выходов Равель пришел на концерт, который я давал с Пьером Бернаком, и Пьер Бернак пел «Естественные истории», а я аккомпанировал. В тот же вечер мы впервые исполняли мой цикл «Тот день, та

ночь». Должен сказать, что Равель был трогательно мил со мной — аккомпаниатором, исполнявшим его сочинения, и композитором, но я вспоминаю, что в тот раз он уже с большим трудом подыскивал слова. Однако он до конца сохранил изумительную ясность мысли во всем, что касалось композиторского ремесла. Так, однажды мы с Мадлен Грей должны были исполнять «Песни Дон Кихота к Дульсине», над которыми мы работали, и я сказал Мадлен Грей, что, может быть, Равель согласится прийти. И Равель, действительно, пришел со своим братом. Должен сказать, что он к тому времени был в состоянии сильной заторможенности, и Мадлен Грей, которая была прекрасной певицей, но очень капризной, сказала мне: «Там есть одна нота, которая мне неудобна. Равель не заметит ничего, я ее спою пунктированно».

С. О.— И она изменила ее длительность?

Ф. П.—Изменила. Я сказал: «Хорошо, но, Мадлен, может быть, это опасно». — «Ах, нет, вовсе нет, он ничего не заметит!» Равель действительно был в состоянии, как я Вам уже сказал, крайней умственной заторможенности. Он опустился в кресло, и мы исполнили его произведение. «Ах,— сказал он,— очень хорошо, очень хорошо!» — «Но, • Равель, есть что-то, что Вам не понравилось. Я вижу это по Вашим глазам. Что именно? Слишком быстро? Слишком громко? Слишком ... В чем дело? Что не так? — Поскольку он молчал, я настаивал: — Но я Вас прошу, очень прошу. Мы здесь для того, чтобы поработать с Вами, скажите хоть что-нибудь!» И тогда он поднялся со своего кресла, приблизился к роялю, не говоря ни слова, коснулся пальцем в нотах того самого такта, где внесла изменения Мадлен Грей, и сказал как ребенок (это было мучительно, тяжело слышать): «Вот!» — и это была ТА НОТА!

С. О.— Именно пунктированная нота! Это доказывает, что он все же сохранял большую ясность ума.

Ф. П.— Да, вот так. Этот человек, который одевался, как я Вам говорил, весьма странно, эта парадоксальная личность, и вот болезнь сделала его человеческим. А у меня в памяти, вопреки всему, сохранился его очень лиричный образ ... и это очень странно и трогательно

## ИГОРЬ СТРАВИНСКИЙ

*Стефан Одель* — Игорь Стравинский только что отпраздновал свое восьмидесятилетие. Я знаю, что Вы глубоко восхищаетесь автором «Весны священной». С какого времени это восхищение началось?

*Франсис Пуленк* — Ах, боже мой, мне сейчас шестьдесят три года, а началось оно, когда мне было одиннадцать лет! Потому что в одиннадцать лет мне посчастливилось впервые услышать Стравинского. Кажется, если память мне не изменяет, это было на Концертах Колонна; дирижировал Габриэль Пьерне. Да, теперь я припоминаю, он дирижировал «Фейерверком» и Колыбельной из «Жар-птицы»; Колыбельной он дирижировал очень часто и превосходно, тем более, что именно он впервые дирижировал «Жар-птицей» в Русском балете Дягилева. Заметьте, что в то время я знал много современной музыки; я обожал Дебюсси, поклонение которому я сохранил навсегда, но ЗВУЧАНИЕ музыки Стравинского было чем-то столь новым для меня, что впоследствии я часто задумывался и спрашивал себя: «Ну, хорошо, а если бы Стравинского не было, стал бы я писать музыку?» Этим я хочу Вам сказать, что считаю себя сыном, тем сыном, которого, наверно, он бы отверг, но тем не менее — духовным сыном Стравинского. Меня воспитывали очень свободно, и, слава богу, мои родители разрешали мне еще совсем юным ходить в театр, в балет. Поэтому я смог в 1913 году услышать «Весну священную» в театре на

Елисейских полях. Хореография меня околдовала, так же как и музыка. Следующей зимой я принял участие в сражении по поводу «Весны священной», которой дирижировал Монте в концерте, состоявшемся в Казино де Пари. Любопытно — и я часто задаю себе этот вопрос — почему на меня не оказала влияния «Весна священная», тогда как столько других произведений Стравинского на меня это влияние оказали? Когда я услышал «Весну Священную», я был, разумеется, очень юным, это было в 1913 году, и мне было четырнадцать лет. Однако, несомненно, для меня это было революцией, и революцией со всех точек зрения потому что хореография Нижинского меня потрясла. Кстати, по отношению к Нижинскому несправедливы, всегда говорят о нем как о танцовщике и очень часто забывают, что он был совершенно гениальным хореографом. Представьте теперь, в каком состоянии я вышел из театра Елисейских полей после этого спектакля и из Казино де Пари, где следующей зимой Монте дирижировал на воскресном концерте «Весной священной». Это произведение было для меня таким потрясением, что оно мне снилось, до того, что я пытался, — у меня не было еще партитуры, — пытался подобрать на рояле по памяти эти диссонансные, удивительные аккорды. Затем вскоре у меня появились ноты, и я проводил часы, играя в четыре руки, потому что в то время, увы, не было пластинок и игра в четыре руки или на двух роялях была единственным способом вспомнить музыку. Итак, я испытал фантастическое потрясение... да, фан-тас-тическое потрясение, но «Весна священная» не повлияла на меня. На меня оказали влияние произведения гораздо более европейские, такие, как «Польчинелла», «Поцелуй феи», «Игра в карты», «Мавра». Понимаете?

С. О.— Прекрасно понимаю. Но это необычайное потрясение, которое Вы почувствовали, впрочем, как и многие другие музыканты, испытали, можно сказать, все музыканты Вашего поколения ...

Ф. П.— Безусловно, все музыканты.

С. О.— Что касается Вас, то любопытно констатировать, что «Весна священная» на Вас несколько не повлияла.

Ф. П.— Нет, не повлияла.

С. О.— В то время, как другие, наоборот, были ею в какой-то степени заворожены. Но все же, помня о Вашем восхищении Стравинским, я предполагаю, у Вас было сильнейшее желание познакомиться с ним?

Ф. П.— Естественно. Вы только представьте себе! Но я познакомился со Стравинским только некоторое время спустя, когда я стал старше. Я увидел Стравинского в 1916 году когда он, первый раз во время войны, приехал, из Швейцарии. Я его совершенно случайно встретил у моего издателя. Когда я увидел, что он входит, мне показалось, что входит сам господь бог. Правда! По необыкновенно счастливой случайности у меня в руках было переложение в четыре руки «Петрушки, и я попросил его надписать ее для меня. Это было мое первое соприкосновение со Стравинским. В тот день я не сказал ему и четырех слов, но следующей зимой, в 1917 году, он снова приехал на знаменитый сезон Дягилева, когда был поставлен «Парад», в ту зиму я часто встречался с ним.: С этого времени, говорю это с гордостью, я стал его другом, по крайней мере, одним из его друзей.

С. О.— И также исполнителем его произведений, я полагаю?

Ф. П.— И исполнителем его произведений. Я постоянно подчеркиваю в разговорах, что для меня было большой честью играть партию одного из четырех роялей в «Свадебке». Я

должен был участвовать в премьере в 1923 году, но, увы, в последний момент возникло препятствие — я, как назло, заболел желтухой. Однако сразу же после первой серии представлений я вернулся к своей партии рояля и должен сказать, что играл «Свадебку» более сорока раз. И что особенно важно — с дирижером, который исполнял ее лучше всех, — с Ансерме.

С. О.— Он несравненен в Стравинском.

Ф. П.—Я играл «Свадебку» даже со Стравинским и со многими другими дирижерами, в Лондоне, Париже, Швейцарии, Италии, Испании, но самое удивительное, что только с Ансерме было легко играть.

С. О.— А кто были остальные пианисты, ведь их должно быть четверо, не правда ли?

Ф. П.— Да. На премьере должны были играть Марсель Мейер, замечательная пианистка, которой, увы, уже нет в живых, Элен Леон, тоже умершая, Жорж Орик и я. Такова была команда премьеры. Но я заболел, и партию четвертого рояля играл Фламан, дирижер оркестра Монте-Карло.

С. О.— Скажите, дорогой друг, в каких отношениях Вы были со Стравинским? Непринужденных, дружеских, светских?

Ф. П.— Очень непринужденных. Он относился ко мне изумительно, потому что, подумайте только, именно Стравинский устроил так, что меня начали издавать в Лондоне у Честера, моего первого издателя, издателя «Вечных движений», моей Сонаты для двух кларнетов, Сонаты в четыре руки, всех этих моих ранних небольших произведений, еще достаточно невнятных; они были изданы благодаря любезности Стравинского, который относился ко мне действительно как отец. Мы были с ним очень близки друг другу, пока нас не разлучила жизнь. Он живет в Америке, я вижу с ним очень редко, но мои чувства к нему остаются совершенно теми же, что и раньше, только еще сильнее, и восхищаюсь я им безгранично. В целом я люблю все периоды Стравинского. Среди них есть такие, которые мне ближе, но я глубоко восхищаюсь даже его последним периодом, который мне достаточно далек. Я восхищаюсь тем, что человек в семьдесят пять лет обновляется, это замечательно, даже если он вырабатывает свой мед с помощью открытий других — Щенберга, Веберна. Знаете, он как Пикассо, они оба создают свой мед с помощью ...

С. О.— Совершенно несомненно, и если Вы не против, мы еще вернемся к этому удивительному сходству между Пикассо и Стравинским. Но сначала я бы хотел задать Вам один вопрос. Поскольку Вы намекали на различия в творчестве Великого Игоря, я бы хотел Вас спросить: считаете ли Вы, что «История солдата», которая была написана в Морже во время войны 1914 года на текст Рамюза, с которым Стравинский был очень дружен и который тоже жил в Морже, считаете ли Вы, что это произведение является поворотным пунктом в творчестве Стравинского?

Ф. П.— О, это капитальное произведение! Во-первых, оно выдающееся и, кроме того, определяет эпоху. Оно очень точно передает дух своего времени. Когда слушаешь «Историю солдата», очень хорошо понимаешь, что все в нем соответствует 1916,- 1917, 1918 годам. Это капитальное произведение еще и потому, что оно написано в то время, когда Стравинский расстался с тем, что называют его истинно русским периодом — после «Свадебки», после «Лисы». Я обожаю «Историю солдата», я нахожу, что это поистине необычайное произведение, и оно, действительно, уверяю Вас, является ключом ко всему, что последовало за ним.

С. О.— Это поворот.

Ф. П.— Это решающий поворот. Это очень, очень важно.

С. О.—Вы говорили о большой культуре Дебюсси и в нашей беседе о Равеле, говоря об образованных музыкантах, Вы сказали, что Стравинский был человеком огромной культуры и что даже в обычной беседе он проявлял высокий интеллектуализм. Интересно, в какой степени эта огромная культура мешала или способствовала протеизму его творчества?

Ф. П.— Нет, нет. Культура Стравинского прямо способствовала тому, что он в данный момент делал. Например: он решает писать оперу; тут он настраивает свой ум целиком на оперу, а также на либретто. Вдруг Стравинский заинтересовывается Да Понте ... Понимаете, что я хочу сказать, не правда ли? И так всегда по отношению к тому, что он делает. Стравинский так заботится о точности, что любит находить в другом виде искусства эквивалент тому, чем занимается он сам. Так, однажды я к нему пришел в то время, когда он писал «Аполлона Мусагета». Тут выяснилось, что он открыл, и это было в достаточной степени забавно ... он открыл поэта Буало! Поэт Буало! Вдруг он пришел к мысли, что Буало был превосходным поэтом. Он спросил меня: «Вы любите Буало?» Я - ответил: «Да ... но не страстно ... Не так, как Расина». Он сказал: «Он изумителен! Я только что нашел строку в «Поэтическом искусстве», которая представляет собой именно то, что мне нужно, чтобы поставить как эпиграф над «вариацией одной из моих муз». В изданной партитуре есть эта строка, которую я не могу Вам сейчас процитировать. Это чисто дидактическая строка, в которой предписывается определенный стихотворный размер ... и т. д. Понимаете, что я хочу сказать?» Таким образом предписание в стихе служило тому, что искал Стравинский. Дебюсси — тот обладал культурой, которая ему помогала, потому что сам факт широты культуры ведет к обогащению, но у него это было всесторонне, тогда как Стравинский подчинял все только одной линии. Например, когда он писал все свои поздние произведения, он начал пересматривать свое отношение к композиторам, которыми он до этого пренебрегал, таким, как Изаак, как немецкие и нидерландские контрапунктисты... Войдя к Стравинскому и посмотрев на ноты, которые лежат у него на рояле и на столе, можно приблизительно сказать, что он пишет.

С. О.--- Что он пишет в данный момент?

Ф. П.— Да. Когда я был у него, кажется, в 1940,— нет, в 1949 году, когда я навестил его в Голливуде, так вот, когда я вошел в его студию, я увидел там партитуры Мо царта, партитуры Россини, партитуры Беллини. Он писал «Похождения повесы»

С. О.— «Похождения повесы» пропитаны Моцартом, под соусом Стравинского, конечно.

Ф. П.— Что восхищает в Стравинском: он непрерывно меняется, само собой, но неизменно остается Стравинским.

СО.— Да, это поразительно.

Ф. П.— При виде последних написанных им сериальных пьес думаешь: «Ну и ну, где же здесь Стравинский?». .. И вдруг появляется один аккорд, одно оркестровое созвучие ...

С. О.— И никаких сомнений — это Стравинский!

Ф. П.— Два такта... и он превращает в свое, все, что воспринял от других. кодекс классицизма, излагающий в стихах правила, законы и формы поэтического творчества

С. О.— Это свойство гениального человека, он делает своим все, что находит.

Ф. П.—Гениальность Стравинского многолика, по-« тому что он обладает гением изобретательности, формы, красок. Это воистину удивительно. И когда заново слушаешь некоторые его произведения, которые, казалось, нравились меньше других, например, Концерт для скрипки, который, как я считал, я не очень люблю ... Так вот, недавно я случайно услышал его по радио, — в этом одно из благодеяний радио,—я подумал: «Но ведь это чудесный скрипичный концерт!» Конечно, он не из числа тех произведений Стравинского, которые я предпочитаю всем остальным, но когда его слушаешь отдельно от других, говоришь себе: «Как это прекрасно!».

С. О.—Вот так и узнается гениальность. Поскольку мы говорим о гениальности Стравинского, несомненно, что как образец он опасен; ведь те, кто слишком близко ему подражают, его эпигоны — это живые мертвецы.

Ф. П.— Но так бывает со всеми великими. Так было с Дебюсси, с Шенбергом, с Веберном.

С. О.— Им ужасающе много подражали, хоть они и неподражаемы!

Ф. П.— Именно, именно так. Но вот что прекрасно у Стравинского — материал его столь богат, что может служить импульсом для молодежи. Именно в этом нам повезло, у нас была возможность стать тем, кем мы стали, мы, молодежь моего поколения. Он был стимулятором; это действительно были дрожжи, в то время, как есть композиторы, может быть, и замечательные, но которые ни на что не наталкивают ...

СО.— Которые не вызывают никакой реакции, не пробуждают никакого призвания и никого не обогащают. Давайте, раз уж мы об этом говорим, проведем параллель, которую очень часто проводят. Упоминать об этом стало почти банальностью, но, несомненно, с точки зрения таланта, гениальности, любознательности, культуры, а также огромного профессионального владения своим ремеслом существует сходство между Пикассо и Стравинским.

Ф. П.— Да, это несомненно. Несомненно, у них есть много общего, хотя бы тот самый гений протеизма, при котором, однако, Стравинский остается всегда Стравинским, а Пикассо всегда Пикассо; но все же между ними есть и значительное различие; и тут я выскажу одно соображение, которое нисколько не умаляет Стравинского. У Стравинского старость скорее беспокойная, иначе говоря, в семьдесят пять лет он сказал себе: а может быть мой путь — писать серийную музыку? Тогда как у Пикассо старость безмятежная. По правде говоря, Пикассо наплевать на все.

С. О.— Он забавляется.

Ф. П.— Он забавляется. Он знает, что все равно все будут ему подражать. Он не боится молодых, понимаете?

С. О.— Да, прекрасно понимаю. С другой стороны, он уже исчерпал все возможные приемы техники и может сделать рисунок столь же, совершенный, как рисунок Энгра.



Ф.П.— Но Стравинский тоже! Стравинский может оркестровать Перголези ...

С. О.— И он сделал это.

Ф. П.— Он может переродить, пересоздать темы Чайковского. Я говорю Вам обо всем этом слишком по-домашнему. Вы не должны ожидать от меня курса лекций о «творчестве Стравинского». Именно потому, что я его обожаю, потому, что я им восхищаюсь, потому, что мне зачастую грустно, что я его больше не вижу, я говорю с Вами о нем так свободно. Именно это придает горячность моим словам, которыми я хотел бы выразить одно— мое восхищение. Мне представляется, что Вы сейчас находитесь у меня в кабинете, в моем доме, что Вы приехали ко мне и увидели у меня на рояле ноты всех произведений Стравинского, а на проигрывателе — все его пластинки, и что Вы говорите: «Вы действительно так его любите!» А я Вам в ответ: «Я его обож-ж-ж-ж-аю!». Буквально «Господин Великий» — арготизм.

## ДНЕВНИК МОИХ ПЕСЕН

### ПРЕДИСЛОВИЕ

Страницы, которые вы здесь прочтете, по велению судьбы Франсиса Пуленка, стали посмертными: все в этих строках свидетельствует о жизни того, кто писал их, но не столько, чтобы их читали, а чтобы с ними советовались. Каждая из написанных страниц тесно связана с его вокальными сочинениями, значение которых в его творчестве всем хорошо известно, так же как и место, занимаемое ими в современной вокальной музыке. Франсис Пуленк чрезвычайно внимательно следил за исполнением своих сочинений; из того, что здесь написано, видно, как много забот и тревог стоила ему музыка при всей кажущейся простоте. Ее создатель принадлежал к той породе людей, которые не стремятся прятать свою мысль в излишне пышную оболочку и прибегать к внешне сложным приемам письма. Простота записи у него — скорее строгое выполнение замысла, чем выражение непосредственности. Именно это придает особую ценность некоторым откровенным, показательным для их автора страницам, сообщает им особый тон, интерес и весомость, сближающие их с писательскими дневниками, которые в последнее время по разным причинам стали столь частым явлением. - Ассоциация друзей Франсиса Пуленка одним из первых проявлений своей деятельности избрала эту столь необходимую публикацию, которую охотно приняло к печати издательство Бернар Грассе, осуществив ее с присущими ему вниманием, тщательностью и хорошим вкусом, за что мы выражаем ему признательность. Благодаря этому изданию «Дневник моих песен» Франсиса Пуленка станет доступным для всех, кто питает интерес к жизни музыканта и к его творчеству. Анри Соге, Май, 1964 год

3 ноября 1939

Ужасный день!!!, Какая-то дама только что в течение четверти часа мяукала до радио романсы, по-видимому, написанные мною. Ох! Эти певицы, внимающие лишь своему инстинкту. Мне бы следовало сказать своим инстинктам, так как, по моему разумению, вышеупомянутая одарена не музыкальными, а совсем другими способностями. Частенько случается, что калечат мои фортепианные пьесы, но не до такой степени, как мои романсы, а ведь одному богу известно, насколько больше я дорожу последними по сравнению с первыми. ., Принимаюсь за этот дневник в надежде, что он послужит путеводителем для тех исполнителей, которые проявят хоть какую-то заботу о моей бедной музыке... Следовало бы написать «жалкой музыке», ибо именно такой она предстала предо мною в услышанном пении.

7 ноября 1939

Если бы я учил пению, я обязывал бы моих учеников внимательно прочесть стихи, прежде чем приниматься за разучивание романса. В большинстве случаев эти дамы и господа не понимают ни одного слова из того, что они поют. Мне вспоминается одна певица, которая предлагала совсем как за прилавком на рынке фрукты и цветы в романсе “Зелень” Дебюсси. В Двадцати последних тактах вышеупомянутая дама из «фруктового ряда» переходила в «отдел парфюмерии».

9 ноября 1939

«Аккомпанемент» в песне так же значителен, как и партия фортепиано в сонате. Может ли прийти кому-нибудь в голову пропустить пассажи в скерцо первой Сонаты Форэ.

11 ноября 1939

«Бестиарий» Это были мои первые песни, сочиненные в 1918 году, в Пон-сюр-Сен. Я только что познакомился с Аполлинером у Валентины Гюго. Первоначально цикл состоял из 120 двенадцати песен. Я оставил из них только шесть по совету Орика. В Пон-сюр-Сен я был солдатом. Приехал на побывку в Париж и был потрясен, узнав, что Луи Дюрей, которому пришла в голову та же мысль, положил на музыку весь «Бестиарий». Я тут же посвятил ему мой. Эти короткие песни первоначально были сочинены для голоса и камерного оркестра. Их столько слышали в сопровождении фортепиано, что об этом забыли. А Жаль. Петь «Бестиарий» с иронией, а тем более «с намёками» полностью противоречит его смыслу. Это означает ничего же понимать в поэзии Аполлинера и в моей музыке. Я бережно храню письмо Мари Лоранеен, которая находит, что в моих песнях «звучит голос Гийома»; лучшей по хвалы быть не может. Лишь после того как Мария Фрейнд спела «Бестиарий» так же серьезно, как Шуберта, поняли, что это больше, чем шутка. Порой я сам удивляюсь, что в этих первых песнях уже «проступает Пуленк». Не могу сказать того же о «Стихотворениях Ронсара», написанных шестью годами позднее. Впрочем, довольно часто случается, что индивидуальность, проявляющая себя на первых порах, затем утрачивается. Кто может, без изумления принять тот факт, что «Забытые ариэты» Дебюсси написаны раньше, чем «Стихотворения Бодлера». Начиная с «Бестиария», я почувствовал крепкую и таинственную связь с поэзией Аполлинера. «Карп» не имеет никакого отношения к Фонтенбло. Я набросал его в вагоне-ресторане между Лонгвилем и Парижем. «Кокарды» относятся к той же эпохе. Они написаны под оркестровым влиянием Стравинского, хотя здесь это менее заметно, чем на многом другом, и под эстетическим трехцветным влиянием Роже де ла Френэ. Этот цикл также следует петь без иронии. Самое главное — верить в слова, которые порхают как птица, с ветки на ветку. Здесь воссоздаются Медрано 1920-го, Париж до 1914-го (шайка Бонно, вроде как!), Марсель 1918-го года. Нужно их угадать, как те виды, которые можно разглядеть внутри ручки-сувенира. Я отношу мои «Кокарды» к группе «сочинений о Ножане» с его запахом жареного картофеля, аккордеоном и духами Ливера. Одним словом, со всем тем, что я любил в том возрасте, люблю и сейчас. Почему бы и не любить? «Пять стихотворений Ронсара» написаны после «Les Biches», им присущи всевозможные небрежности, кроме, слава богу, одного — небрежности в просодии. Первое стихотворение довольно удачное, под сильным влиянием «Мавры». Некоторые из моих собратьев пели хвалу этому сборнику при его появлении. Вероятно, потому, что, мало любя мою музыку, они были счастливы, что здесь я меньше похож на самого себя. А вот Орик, он не ошибся. Я хорошо помню одну ночь в марте на вокзале в Медоне. Мы возвращались от одного друга. В ожидании поезда, он в две секунды доказал мне, что в них не проявилось мое лицо, несмотря на последние страницы песни «К своему папу» и несколько «уголков» «Балета» (я цитирую Орика). «Атрибуты» нужно петь невозмутимо, без всякого рубато. В интерпретации других песен нет никаких неожиданностей... как и в самой музыке.

«Озорные песни» Я дорожу этим сборником, в котором я старался доказать, что непристойность может уживаться с музыкой, Я ненавижу похабство. Аккомпанементы очень трудны, но, кажется, хорошо написаны. Нашел тексты в Антологии песен XVII века (старинное издание). «Обращение к Паркам» принадлежит будто бы... Расину. «Вакхические куплеты» и «Прекрасная юность» должны исполняться «очень быстро». Аккомпанемент требует точности технического этюда для фортепьяно. «Четыре песни-арии» (Мореас) Я совсем не создан для парадоксов — для этого нужно обладать властным

мастерством Равеля, и потому сам частенько удивляюсь, что сумел написать эти четыре романа. Я ненавижу Мореаса и выбрал эти стихотворения именно потому, что считал их наиболее подходящими для изувечения. В «Песне в полях» мне удалось заставить примириться со следующей фразой «под мягким подо мхом наполовину» и был наказан за свой вандализм. Именно эта песня, которая меня особенно раздражает, пользуется успехом. Первая, «Романтическая песня», должна исполняться очень быстро, как будто задыхаясь от ответа, дующего в лицо. Темп должен соблюдаться неумолимо. «Серьезная песня» непростительно шаблонна. «Веселую песню» нужно петь также очень быстро, в радостном порыве, это образец мнимой удачи. «Эпитафия» Эскиз к прекрасному стихотворению Малерба. Когда я ее писал, я мысленно представлял себе архитектуру Людовика XIII. Петь «без пафоса». «Три стихотворения Луизы Лаланн» (Аполлинер) Именно благодаря Аполлинеру я нашел, как мне кажется, мой истинный песенный стиль. Песни эти трудны, даже последняя. В «Даре» обычно совершают ритмическую ошибку, не выполняя строго равной длительности начальных шестнадцатых. Я мог бы написать все в размере д, исходя тем самым из половинных нот первых тактов. Однако мне показалось более правильным написать 8, с последующей цезурой. Это певичка должна создать впечатление напряженности прерывистого дыхания. Мелодия должна литься без намека на рубато. Здесь сказалось воздействие унисонного письма финала Сонаты Шопена. Ритм второй песни должен быть невозмутим. Я слышу ее похожей на распев считалки: «Ам-страм-грам-пик-э-пик-э-колеграм». «Вчера». Я представлял себе, когда ее писал, интерьер на картине Вюйяра. Если хорошенько вдуматься в слова, которые здесь произносишь, то их окраска придет сама. Луиза Лаланн никогда не существовала, это мистификация Аполлинера. Между прочим «Вчера» сочинила Мари Лорансен. Тогда же написаны и «Четыре стихотворения Аполлинера». Испытываю предпочтение к «Угрю», от него веет подозрительным трактиром, а ритм в нём движется мелкими шажками потихоньку, и это должно «взволновать». Петь эту песню без иронии, веря в нее. Слово «воскресенье» так хорошо звучит в поэме! «Почтовая открытка» — равномерный ритм: думал о Мисе Серт за роялем на портрете Боннара. Следует подчеркнуть интимность этой песни. «Перед сеансом в кино» петь совсем просто. 1904. Как мне нравится этот калейдоскоп слов. Колетт указала мне на опечатку (она не единственная) в первом издании тома «Есть», откуда взято это стихотворение. Следует читать «Гебе, что служила богам», а не «Гебе, кому боги служили». Не следует излишне подчеркивать черту пресыщенности и эротичности в финальном спаде. Того, что отмечено музыкой, вполне достаточно. Роже Бурдэн, впервые исполнявший эти песни, был в них просто великолепен. моего детства, опустевшем, но полном воспоминаний. Когда играю эту песню, всегда вспоминаю моего пса Мики, лежащего под роялем. «Восемь польских песен» Они были гармонизованы мною по просьбе Модраковской для ее выступлений в Марокко. Последняя «Озеро» — самая удачная, самая необычная. Остальные немного условны, но довольно красивы! но фортепианной фактуре. В конце концов, что еще можно было сделать, как не «сымпровизировать» аккомпанемент? Разумеется, «Греческие песни» Равеля это «Равель несмотря ни на что», но не говоря о том, что я не Равель (увы!), ему-то ведь не приходилось страшиться тени Шопена из Афин. Модраковска все пела божественно.

«Пять стихотворений Макса Жакоба» Нечто вроде бретонских пейзажей. Эти романсы прежде всего описательны. Первый из них, «Песня», очень труден для исполнения. Это площадь в Гиделе в Бретани летним утром. Крестьянка повествует, очень просто, о своих горестях. Внезапно, на последней странице, все становится поэтичным и нереальным. Поют птицы на краю дороги. «Кладбище» напоминает о венке из искусственных цветов, который можно купить у бакалейщика в лавке. В целом несколько похоже на дешевую олеографию. Петь нужно прямо как есть. «Маленькая служанка». Совершенно непосредственно навеяна Мусоргским. Перечисление ожидаемых горестей должно быть произнесено точно и нервно. Конец — как легато смычком. «Колыбельная». Так как в

стихотворении все наоборот: отец в церкви, а мать в кабаке, ритм вальса заменяет колыбельную. От песни пахнет сидром и терпким запахом лачуги. «Сурик и Мурик». Начинается очень быстрой скороговоркой, тоже в духе детской песенки считалки (Ам-страм-грам). Если не произнести быстро, но гибко слова «яблоки ко времени», то переход к заключению не получится без толчков, а толчков-то и не должно быть. Признаюсь, что особенно люблю две последние страницы, где, как мне кажется, передано подлинное впечатление ночи. Сочинил это в Ножане, где провел в 1931 году два месяца в доме.

«Пять стихотворений Элюара» Экспериментальное сочинение. Попытка повернуть ключ замка. Попытка получить от фортепиано максимум выразительности при минимуме средств. Сочиняя эти романсы, много думал о выставке рисунков Матисса к книге Малларме, где можно было увидеть один и тот же рисунок карандашом, многократно повторенный, с исправлениями, перечерками и в окончательном варианте сохранивший лишь самое основное, сведенное к одному росчерку пера. Сожалею, что сжег черновик «Может ли он отдохнуть». Некий швейцарский критик, никогда не упускающий случая меня подколоть, мог бы в нем увидеть, как складывается «мое упрощенное письмо». Это профильтрованная партия фортепиано, только и всего. Второй романс ужасающе труден. Тут нужно очень хорошо знать Элюара, ибо требуется угадать темп, который не может уточнить ни один метроном. «Перо воды прозрачной» и «Бродяга», мне кажется, лучшие романсы этого сборника. Я годами искал музыкальный ключ к поэзии Элюара. Здесь ключ впервые скрипит в замке. Помню мою радость, когда я нашел просодию слов «Ее глаза открываются дню и смеются так громко». Фонетически «открываются дню» можно принять за прилагательное. Кажется, мне удалось избежать этого. Первое исполнение имело место на нашем первом с Вернаком концерте в зале «Эколь Нормаль» 3 апреля 1935 года. «Своей гитаре». Я взял несколько строк из длинной поэмы Ронсара и сочинил песню для Ивонны Прентан (для последней картины пьесы «Марго» Эдуарда Бурде). Здесь я старался избежать «цвета времени». Хотя и думал, однако, о Плесси-ле-Тур<sup>1</sup>. Ивонна Прентан записала песню «Своей гитаре» в варианте с некоторыми инструментальными дополнениями. К несчастью, я потерял рукопись. Жалею, так как получилось довольно красиво. «Тот день, та ночь». Никто никогда не узнает, как много я обязан Элюару, как много я обязан Бернаку. Ведь это благодаря им лиризм проник в мои вокальные сочинения. Когда я провожу несколько недель за работой вдали от Парижа, я возвращаюсь в «мой город», испытывая чувство истинной влюбленности в него. В одно из ноябрьских воскресений 1936 года, довольный и счастливый, я гулял, направляясь в сторону Бастилии. Я принялся читать про себя стихотворение «Счастливый день» из «Жизнетворных глаз». Вечером музыка к нему возникла сама собой. Я считаю, что песня, входящая в цикл должна обладать особой окраской и особой архитектуркой. Любая песня Форе из сборника (относящаяся даже к тому же времени) никогда не обладает единством, присущим его «Песням любви». Вот поэтому я начал и завершил «Тот день, та ночь» двумя песнями, сходными по темпу и тональности. «Счастливый день» нужно петь со «спокойной радостью». «Развалина» должна быть спета полностью отрешенно. «Я назову твое чело», «Фургон» и «Распустив поводья» как раз относятся к тем песням цикла, которые, я считаю, немудимо петь отдельно. Мне кажется, я где-то встречал ребенка из фургона однажды в ноябре на закате дня в Менильмонтане. «Распустив поводья» должна лишь оттенять «Чахлую траву». Это стихотворение Элюара обладает для меня дивным вкусом. Нахожу в нем живительную горечь цветка, когда-то сорванного мною в окрестностях Гранд Шартрез. «Одно желание у меня тебя любить» — спеть одним порывом, единой линией, на одном дыхании. «Образ силы» — песня, также нужная для того, чтобы дать услышать ту тишину, которой начинается «Мы были вместе в эту ночь». Я писал эту песню в состоянии самой искренней взволнованности. Надеюсь, это заметно. Фортепьянная кода очень существенна. Играть ее нужно точно в указанном темпе, не торопясь (чтобы уступить место аплодисментам певцу). Последние такты возвращаются к

«Счастливому дню». Очень трудно заставить понять исполнителей, что в поэме о любви «спокойствие» одно только и может передать напряженность. Все остальное подобно поцелуям кормилицы.

28 ноября 1939

Перечел написанное. Боюсь показаться нескромным из-за стремления к точности. Правда, этот дневник предназначен не для чтения, а для справок.

2 декабря 1939

«Три стихотворения Луизы де Вильморен» Лишь немногие волнуют меня так, как Луиза де Вильморен: потому что она красива, потому что она хромает, потому что она пишет по-французски с врожденной чистотой языка, потому что ее имя напоминает мне цветы и овощи, потому что она влюблена в своих братьев и любит по-братски своих любовников. Ее прекрасное лицо вызывает в памяти лица XVII века, как и звучание ее имени. Я легко представляю себе ее подругой «Мадам» или на полотне кисти Ф. де Шампэня, в одеянии аббатиссы, с четками в узких ладонях. Луиза всегда избегала ребячества, вопреки духу их деревенского дома, где затевают игры вокруг цветочных клумб. Любовь, желание, наслаждение, болезнь, изгнание, нужда были источником ее самобытности. С какой радостью я прочел однажды у Мари-Бланш де Полиньяк поэму Луизы «Офицерам белой гвардии», которую она прислала ей в качестве рождественского подарка. Я должен поверить в слова, которые поются. Признаюсь, когда дама (без сомнения, с самыми лучшими намерениями) восклицает: «Люблю глаза твои, люблю уста твои. «Моя строптивая, моя дикарка».,, несмотря на музыку Форе, меня это не убеждает, решают опасения чрезмерно в это поверить. Стихи Луизы де Вильморен дают материал для подлинно женских песен., И это меня восхищает. Так как я вообще люблю объединять песни группами, я попросил у Луизы новых стихотворений. За лето 1937 года она написала для меня «Парень из Льежа» и «Живая вода издалека». В рукописи «Парня из Льежа» есть еще одно четверостишие, которое я изъясил. Луиза меня одобрила и приняла мою версию, когда публиковала свои стихи. Зато я очень сожалею, что в ее сборнике «Обручение в шутку» она сочла нужным подсахарить завуалированный эротизм «Живой воды издалека». Ни за что на свете я не внес бы эти изменения в мою музыкальную версию, ибо это породило бы подлинную нелепицу. Трепетность аккомпанемента при этом потеряла бы всякий смысл. «Парень из Льежа» следует играть головокружительно быстро. Движение, указанное по метроному, чисто эмпирическое и имеет целью сохранить вихревую атмосферу романса и особо выделить срыв в стихотворении. Вокальная партия при этом совсем не так уж стремительна, как движение у фортепиано. «Живую воду издалека» следует петь очень; легко, очень просто.,, ничего не подчеркивая и вместе с тем ни чего не скрывая. Триоли стаккато у фортепиано, должны быть на втором плане, оставаясь четкими. , : Лишь после долгих размышлений я остановился на фортепианной фактуре в «Офицерах белой гвардии». «Какая бедность!»— воскликнет придирчивый критик из Женевы при виде неизменных унисонов начала. А между тем мне это трудно далось. Так соблазнительно было уже в четвертом такте писать гармонии, однако я убежден, что следовало воздержаться от такого ложного обогащения. Я в этом вижу проявление смирения, а не нищеты. (Эти повторяющиеся шестнадцатые напоминают гитару, которую Луиза носит с собой, когда отправляется в гости к друзьям. Прембула длится до первого обращения: «Офицеры белой гвардии». Долго колебался, написать ли модуляцию, которая подчеркивает слова «на планете, украшенной тисом, где тенью позднее я буду витать», опасаясь, чтобы «где позднее» не приняли за начало фразы. После некоторого размышления нахожу мое решение оправданным, хотя и не считаю его

наилучшим. Этот последний романс нужно исполнять «очень певуче». Предпочитаю красивый, пусть глуповатый голос певице псевдоумной, как правило, безголосой.

Пять песен, о которых я далее буду говорить, были мною написаны для концертов Бернака—Пуленка зимой 1938—1939 годов. Буду называть их в том порядке, в каком они исполнялись в программе в соответствии с замыслом еще при их сочинении. «Сад Анны» В то время, когда я сочинял «Четыре стихотворения Аполлинера», эта песня должна была входить в цикл. Я сразу нашел лирическое заключение и несколько испанистых тактов. Остальное никак не получалось. Как и в любом стихотворении, где речь идет о перечислении образов, в музыке обязателен однородный и четкий темп. В 1931 году я этого еще не понимал. Я отложил это стихотворение в сторону, дав себе клятву однажды к нему вернуться. Я снова взялся за него, не вспоминая о прошлом, что было необходимо, чтобы не наткнуться снова на те же препятствия. Несмотря на восьмую часть эльзасской крови во мне (мой прадед по линии отца был из Кольмара), я нисколько не думал об Эльзасе, подразумеваемом в стихах, когда писал «Сад Анны». Наоборот, последние строчки вызывают во мне видение сентябрьского дня на закате где-нибудь на Сене-и-Марне, в окрестностях Шартрет, с видом на реку и на лес Фонтенбло. Исполнять эту песню нужно единым махом, в непрерывном темпе, чтобы разом скакнуть в иронический эротизм, а затем наступает спокойное наслаждение заключением. «Идем быстрее» Мало встречал я стихотворений, которых я «желал» бы так сильно и так долго. Еще к 1935 году относится мой первый набросок, позднее уничтоженный и, слава богу, полностью забытый. Вдруг, в 1938 году, я нашел размер «на бульваре Гренель». Я редко начинаю писать песню с начала. Одна, иногда две строки как будто случайно меня задевают и часто определяют общий тон, скрытый ритм, оказываются ключом ко всему произведению. Стихотворение Аполлинера начинается совсем как у Бодлера: «И вечер, скался и лилии смерть принимали», затем внезапно, после взлета нескольких благородных строк оно приземляется на парижскую мостовую. Чтобы передать этот эффект неожиданности, я предусмотрительно подготовил после начала в ля миноре сдвиг в ля мажор, Я столько бродил по ночному Парижу, что, вероятно, знаю лучше, чем кто бы то ни было, в каком ритме скользит туфля по асфальту в мае вечерней порой. Тому, кто не чувствует сексуальной тоски, скрытой в этих стихах, лучше не петь эту песню. Для Аполлинера, как и для меня, бульвар Гренель также необычен и поэтичен, как для некоторых берега Ганга. По правде сказать, когда я писал мою музыку, я собственно думал не столько о бульваре Гренель, сколько о его родном брате бульваре де ля Шанель, где я столько раз слонялся, когда жил на Монмартре. Я поместил Полину у дверей отеля «Мольер». Спрашивается, что делать Мольеру у моста Восточной железной дороги. Однако этот отель существует. Там можно встретить чехословацких проституток в блестящих резиновых сапогах ценой в сто су., «Портрет». Много лет Колетт обещала мне стихи. Однажды, сидя у ее постели вместе с Терезой Дорни и Эллен Журдан-Моранж, я их у нее попросил. «Вот Вам, возьмите»,— от ветила мне она, смеясь, и бросила большой газовый пла ток, на котором было воспроизведено в виде факсимиле это прелестное стихотворение. Должен признаться, что моя музыка очень плохо передает мое искреннее восхищение Колетт. Романс получился так себе, полезный, однако, в данной группе, ибо он удачно предваряет и подводит, кто бы мог подумать, к «Ты видишь вечерний огонь» «Жгучие зеркала» «Ты видишь вечерний огонь». Никто больше не будет петь этот романс так, как пел его Пьер Бернак. Потому я его ему и посвятил. Порой я задаю себе вопрос, не его ли бы я выбрал среди всех моих романсов, чтобы унести с собой на «остров». Родился он случайно, как следствие счастливых встреч, Августовским утром в 1938 году, перед тем как сесть в поезд, шедший в Невер, где меня ждал Бернак, чтобы увезти в Аност, я купил близ своего дома на улице Медичи, у Корти, номер «Мезигёз», в котором находилось это стихотворение Элюара. Это было чудо. Ведь я стремился именно к такому пейзажу, именно такой вид открывался из окна моей рабочей комнаты в Аност е. Редко

где мне так хорошо работалось, как там, так легко, с таким запасом творческого кислорода в груди. Меньше чем за месяц, в августе 1937 года, я написал там Мессу. С такой же легкостью я работал там и в сле дующем году. Далеко не случайно я открыл этот уголок Морвана, Моя кормилица там родилась и похоронена. Не многие города нравятся мне больше, чем Отэн, немногие горы отражают с такой же мягкостью «вечерний огонь», Как горы Морвана. Это совсем рядом с Бургундией, но воздух здесь легче. Наградой за трудовой день для нас е; Бернаком была поѐздка пообедать в Солье или Арнэ- яе-Дюк. >> Если замысел «Ты видишь вечерний огонь» возник во мне спонтанно, то его осуществление далось мне трудно. Как я уже писал по поводу «Сада Анны», стихи с переносами требуют неизменного движения. Этот длинный романс (4 минуты), где нет отвлечения в сторону ни на одну шестнадцатую, можно было уберечь от монотонности (при простоте вокальной линии) утонченностью фортепианного письма. Надеюсь, я не отступил от этой задачи. Фигурация устремляется вперед и извивается двумя сходными поворотами. Кода на целую страницу придает всему выразительное завершение. : Очень колебался в просодии слов «лето покрывает ее плодами». Второй слог слова лето, е закрытой гласной— трудно произнести на высокой ноте. После многих поправок я остановился, однако, на их первоначальной версии, с согласия Бернака, и Пианист; должен играть весь этот романс с большой тщательностью, взвешивая точное соотношение звучности каждой ноты. Хотя здесь и предусмотрено много вуалирующей педали, в аккомпанементе ничего нельзя пускать на самотек. «Я назову твоё чело». Неудачный романс. В Аносте у меня как будто все получалось. Вследствие нашего преждевременного отъезда (отец Бернака смертельно заболел) я смог к нему вернуться лишь после длительного перерыва, уже в Нуазе. Нить была потеряна. Очень жаль. «Молитесь о мире». Вся моя религиозная музыка поворачивается спиной к моей парижской и пригородной эстетике. Когда я молюсь, во мне проявляется уроженец Авейрона. Явная наследственность. Вера сильна у всех Пуленков. Эта молитва возникла под влиянием «Литаний черной Богоматери» - моего первого религиозного сочинения. Стихи Шарля Орлеанского нашел в «Фигаро» за 28 сентября 1938 года. Обратившись к стихотворению в издании Гарнье, я установил, что оно значительно длиннее. Но цитированных (в газете) стихов мне было достаточно. Попытался передать здесь чувство горячей веры и особенно смирения (для меня самого прекрасного в молитве). Это — молитва в деревенской часовне. Мое понимание религиозной музыки совершенно непосредственное и даже вольное. С самого начала неукоснительно «соблюдать строгую ровность темпа. Совершенно неуместно было бы ускорять или замедлять, когда вступает голос.

«Лягушатня». «Лягушатня» относится к числу стихотворений Аполлинера, давно мной отобранных, но ждущих своего часа месяцами, а порой и годами. Здесь я старался взволновать от начала и до конца и, главное, не вызвать смеха на словах «дам толстогрудых и глупых как пробка». Достаточно посмотреть на любое фото Аполлинера, чтобы понять, что у него ирония всегда вуалируется нежностью или грустью. «Лягушатня» — это воспоминание о прекрасном, утраченном прошлом, о счастливых и светлых воскресных днях. Разумеется, при этом мне виделись завтраки у реки на полотнах Ренуара, где корсажи у дам и фуфайки у мужчин насыщены не только красками. В памяти возникали также, с привычным мне эгоизмом, берега Марны, столь любимой мной в детстве. Толчки их лодок создают тот ритм, который пронизывает от начала до конца дразняще нежную мелодию. Лучше воздержаться от исполнения этой песни, если в нее не веришь, если возникает желание дополнить пение подмаргиванием с видом сообщника. Здесь нужно быть жертвой своих чувств. Два такта напоминают Мусоргского. Ничего не стоило замаскировать это влияние, но подобные уловки мне претят. Я презираю тех сыновей, которые стыдятся походить на своих отцов.



«Это нежное личико» Я очень дорожу этой короткой песней. Это видно из посвящения; Раймонда Линосье была лучшей советчицей в музыке моей молодости. Сколько раз за годы после ее смерти мне так хотелось узнать, что бы она сказала о том или другом моем сочинении. Старался передать музыкой всю нежность стихов Элюара. Мне кажется особенно удачной просодия длинной фразы: «В конце зимы...», насыщенной тонкими нюансами. В этом романсе несколько раз встречается привычная для меня аппликатура. Следует ее придерживаться, так как она основательно уравнивает басы в гармонии. Не стоит слишком доверяться продлению звука при помощи педали. Кстати, я кажется что-то уже писал о том, какое капитальное место в моей музыке занимает игра педалями? Орик некогда посмеялся над опечаткой, вкравшейся в одну из моих корректур. Гравер написал «много педалей», во множественном числе, как будто их здесь было не меньше дюжины. В переносном смысле, может, это было совсем не так уже глупо. Какое разнообразие красок можно получить при помощи цедалей, особенно на современных роялях. В этом заключался секрет Гизекинга, пользовавшегося ими одновременно экономно и щедро. Хотелось бы убедить исполнителей, что значительно труднее постигнуть нюансы, чем ноты произведения. Поэтому я сужу, что оркестр не выучил не по числу допущенных ошибок, а по отсутствию равновесия в звучности. Если бы я сочинял свою музыку на Эраре 1830 года, без всякого сомнения она была бы совсем другой. На композитора влияет звучание его рояля. Во всяком случае, я в этом твердо убежден. Дебюсси сочинял на Бехштейне, с жирной и маслянистой звучностью. Равель же—на старом Эраре, суховатом, как гитара. Я слышал, как Стравинский «искал» на своем Плейеле то или иное звучание в оркестровке «Свадебки». Я никогда не слышал ничего подобного на других инструментах, а между тем я сыграл партию IV рояля в «Свадебке» свыше сорока раз. Разумеется, все это не столь уж существенно, и если бы качество произведения зависело от этого, то до чего бы мы дошли? Но все же я считаю нужным повторить еще раз, что моя музыка требует почти постоянного употребления педали. Она смягчает жесткость некоторых встречающихся у меня аккордовых репетиций или арпеджий. «Обручение в шутку» Если бы не война, я, наверное, никогда не написал бы этот цикл. Спешу внести ясность в это свое утверждение, которое, на первый взгляд, может показаться парадоксальным: я сочинил «Обручение в шутку», чтобы чаще думать о Луизе де Вильморен, в 1940 году запертой в своем замке в Венгрии на бог знает сколько времени. Вот в чем связь моего сочинения с ужасным ураганом войны. Она, как видите, случайная и незначительная. «Андрэ и его дама» требует безыскусного исполнения. Орик ставит мне в упрек последний аккорд, который он находит неуместно странным в такой простой песне. Мне кажется, он ошибается. Тональная двусмысленность его мешает завершенности песни и сцепляет ее со всем последующим, а потому он здесь не надуман. «В траве». Песня без подвоха. Петь очень напряженно. «Он летит». Одна из самых трудных моих песен. Мне кажется невозможным ее исполнять без серьезного разучивания и многочисленных репетиций. «Мой труп». Петь очень просто, длинным смычком. «Скрипка». Сочиняя ее, я думал о венгерском ресторане в Елисейских полях, куда муж Луизы, граф Палфи, как-то выписал цыган из Будапешта. Я старался лишь очень отдаленно воссоздать местный колорит, так как стихи написала француженка. Поэтому и музыкант переносит этот ритм с берегов Дуная в нашу атмосферу. «Скрипка» вызывает в воображении Париж и слушательницу в шляпке от Ребу, так же как фокстрот из «Дитя и волшебство» Равеля пропитан духом Казино де Пари, улицей Клиши и улицей Атен, где жил Равель.. «Цветы», Если эту песню петь в концерте отдельно пообходимо, чтобы ей предшествовала песня в отдаленной тональности («Скрипка», если возможно) или песня в ля миноре, чтобы сохранить впечатление «звука, что долетает издалека»). Если начать сразу, без подготовки, то тональность ре-бемоль прозвучит плоско. Мне кажется, что эта песня полна такой неизбежной тоски, что слушатели с первых же тактов воспринимают ее как заключение. Ее нужно петь смиренно, лиризм ее таится в глубине. «Василек» Когда я писал эту песню, я не старался принять героическую позу. Да это мне и не пристало, так

как во мне нет ничего от барда. Просто я был до глубины души растроган человечностью этого стихотворения Аполлинера. Смирение как в молитве, так и в жертве человеческой жизни трогает меня больше всего. Время семнадцать часов и сумеешь и ты умереть Если не лучше чем те кто старше тебя. То по крайней мере благочестивей. В этом для меня ключ стихотворения, точное освещение драмы. Здесь мы далеки от «Тех, кто с молитвою умер» при пышной поддержке военных сигналов, мраморных надгробий, окутанных траурным крепом: светильников и знамен. И именно поэтому, как мне кажется, мы ближе соприкасаемся с тем таинственным мигом, когда, покинув свою оболочку, человеческая душа улетает, бросив долгий взгляд на «минувшую нежность». Говорю все это, чтобы доказать, насколько противоречило бы смыслу петь «Василек» торжественно. Задумчиво — именно этот оттенок исполнения мне следовало, быть, может, указать как исходный.

Август 1939

«Бал-маскарад» Однажды в Нуазо, когда я был в плохом настроении, Жак Феврье предложил мне поиграть «Бал-маскарад», говоря; «Ты увидишь, я тебя знаю, тебе сразу станет легче\*, Как он был прав, мой добрый друг. «Бал-маскарад» меня укрощает. К нему я полон всяческого снисхождения. Я убежден, тот, кто его не признает; не любит настоящего мою музыку. Это стопроцентный Пуленк. Если бы дама с Камчатки написала мне, чтобы узнать, что я собой представляю, я послал бы ей мой портрет за роялем, принадлежащий руке Конто, мой портрет Берара, «Бал-маскарад» и Мотеты покаянных молитв. Мне кажется, что при этом она составила бы точное представление о Пуленке — двуликом Янусе. «Бал-маскарад» был написан для «спектакля-концерта», организованного в 1932 году в театре в Гиере моими друзьями Шарлем де Ноай и его женой. В 1929 году я написал для них «Утреннюю серенаду» в состоянии меланхолии и беспокойства. На этот раз я хотел взять веселый реванш. Уже осенью 1931-го набросал план этой светской кантаты. Передо мной была широкая возможность выбора из разнообразных буффонад Макса Жакоба. Меня с давних пор соблазнял «граф д'Артуа, что на крыше ведет учет своих черепиц», а «параличный починщик старых автомобилей» меня просто зачаровал. Я взял первый текст для браваурной арии, а второй — для финала. «Мальвина» и «Слепая дама», дополняющие вокальную часть, это зарисовки с натуры. Первая «извивается штопором, как цыганский вальс», манерничает, разыгрывает герцогиню, отставляет мизинчик, одевает на бал синие чулки, что привело к роковым последствиям: с ней заговорили о Ницше, а она-то ждала, что ее захватят просто, по-гусарски. Кто из нас не встречал подобных претенциозных дев, жертв своих ложных концепций! Когда сочинял «Слепую даму», я часто вспоминал одну удивительную толстую рантьершу, которая примерно около 1912 года навязчиво посещала остров Красоты в Ножан-сюр-Марн. Она обитала в полушвейцарском, полунормандском шале и проводила целые дни на крыльце своего дома в черном шелковом платье за раскладыванием пасьянсов. В нескольких шагах от нее в плетеном кресле тип вроде Ландрю, в каскетке велосипедиста, вооруженный пенсне, читал газету. Однажды я наткнулся в «Центральной лаборатории» Макса Жакоба на это стихотворение, мне показалось, что я вижу старое фото в деревенском семейном альбоме. Таким образом, когда я писал «Бал-маскарад», я говорил о вещах, хорошо мне известных. Оставалось только найти нужный угол зрения, чтобы вывести на сцену весь этот карнавал. Это единственное из моих сочинений, где, как мне кажется, я нашел способ прославить столь дорогую моему сердцу атмосферу пригорода. И это благодаря тексту Макса, полному неожиданных рикошетов, а также благодаря использованному мною инструментальному материалу. Здесь колорит подчеркивает напыщенное, смешное, жалкое, устрашающее. Здесь атмосфера преступлений, о которых рассказывают иллюстрации воскресных выпусков газет времен моего детства. «Какой ужас! — восклицала кухарка моей бабушки. — Еще один тип убил свою невестку!» Возможно, что «Слепую даму» ждала такая же участь. Долгое время я

считал, что «Бал-маскарад» не Перешагнет границ нашей страны, но однажды в Женеве публика восторженно ревела «бис» после финала. Теперь я убежден, что чем сильнее подлинно национальный дух произведения, тем большее впечатление оно производит за границей. Разумеется, публика не схватывает все нюансы, но воспринимает в целом этническую достоверность произведения. Что касается исполнения «Бала», я лишь повторяю то, что не раз писал на протяжении этих заметок: певец должен прежде всего верить в слово, которое он произносит. Никаких умолчаний, никакой фальшивой двусмысленности, никаких подмаргиваний в адрес сообщников. Жильбер Морэн, интерпретатор этого произведения, исполнял его первоклассно. Он пел с не меньшей убедительностью и серьезностью, чем партию Скарция. Финал должен быть ошеломляющим и даже страшным. Это ключ ко всему произведению и, для меня, точный портрет Макса Жакоба, писанный им самим, такой каким я знал его, когда он обитал на улице Габриэль на Монмартре в 1920 году. Партия рояля в «Бале» основополагающая. Ее необходимо играть виртуозно, используя разнообразную красочную палитру. Применять педаль обильно, но очень тщательно. Темпы, как медленные, так и быстрые, должны соблюдаться неукоснительно. На протяжении двадцати минут, что длится «Бал-маскарад», публика должна быть поражена и захвачена, подобно тем, кто побывал на манеже Ярмарки на Тронной площади. «Тореадор» (испано-итальянская песня) Бернак уверяет, что я пою этот романс, простите, эту песню, неподражаемо. Из этого ясно, что голос не принимается в расчет при исполнении этой музыкальной шутки, и что гнусавого «уан, уан», исходящего из моего носа, отнюдь не греческой формы достаточно для развлечения тех, кому я эту песню предназначил. Текст Жана Кокто был написан в 1917 году. В ту эпоху Пьер Бертэн, с помощью группы музыкантов, писателей и художников (в нее входили Сати, Орик, Онеггер, я, Кокто, Макс Жакоб, Сандрар, Да Френэ, Кислинг, Дерен, Фоконне) решил дать в Старой Голубятне спектакль-концерт в стиле Бобинр. Этому проекту не суждено было осуществиться. Скажем сразу, что именно тогда началось то смешение жанров, которое, увы, продлилось излишне долго. Каждый на своем месте — вот истина, которую должны были бы без устали повторять себе артисты, заботящиеся о сохранении своего лица. Признаюсь, что «Тореадор» принадлежит к гибриднему жанру. Какая-нибудь Мари Дюба, которая доводит до неистовства своим «Педро» публику в зале Ампира, вырядилась бы в роскошную куртку, исполняя перед этой же публикой моего «Тореадора». «Тореадор» — карикатура на мюзик-холльную песню, он может исполняться лишь перед малочисленной элитой. Это тип песни, которая должна вызвать смех у нескольких друзей вокруг рояля. Понадобится совсем немного времени для того, чтобы литературный кабачок стал невыносимым, как всякий ложный жанр. И все же, признаюсь, я очень люблю «Тореадора». Долгое время он оставался неизданным, но наконец около 1932 года я решился его опубликовать по совету моего дорогого давнего друга Жака-Эмиля Бланша. Это «опекунство» многое говорит о литературной стороне произведения и о той публике, на которую оно может претендовать.

Октябрь 1940

«Банальности». Для этого цикла я снова обращаюсь к Гийому Аполлинеру. Уже давно я остановил свой выбор на «Рыданиях» и любопытных «Болотах Валлонии». Я уже упоминал здесь о моей мании откладывать в сторону заранее выбранные стихи. Когда в 1940 году я вернулся в Нуазе, приводя в порядок свою библиотеку, я перелистал, в который раз и с каким волнением, литературные обзоры с 1914 по 1923 год, чаровавшие мою юность. Ряд номеров журнала «Литература» особенно привлек на этот раз мое внимание. Как могло случиться, что столько прекрасных стихотворений было в них опубликовано и, по-видимому, никто к ним не обратился. Впрочем, такова скромная привилегия подобного рода обзоров. Вдруг в них находишь поэму Валери, позднее золотом отмеченную во всех антологиях. В данном случае речь идет о тех прелестных

стихах Апоялинера, которые были объединены при их появлении под общим названием «Банальности» (Путешествие в Париж.—Отель). Тем, кто меня знает, покажется вполне естественным, что я, как карп, широко открыл рот и проглотил очаровательно нелепые стихи «Путешествия в Париж». Что касается Парижа, то я всегда возвращаюсь в него со слезами. «Отель» — это тоже Париж; комната на Монпарнасе. Этого мне было достаточно, чтобы решиться написать цикл, в котором фигурировали «Рыдания» и «Болота». Оставалось найти начальную ритмическую организацию. «Рыдания» должны были печально завершать серию. И тут я вспомнил об одной песне, несколько «Метерлинковской», которую Аполлинер поместил в странную, по-своему прекрасную прозу, озаглавленную «Онирокри-тика», В июне 40-го, шагая как рядовой-пехотинец по дороге в Кагор, я вдруг стал напевать, почему сам не знаю, «В ворота Оркениза». В «Банальностях» я не превратил это в походную песню, так же, впрочем, как и не вернулся мысленно на берега Ло, где я нашел первую строку. Игра образов у меня совершенно необъяснима. Оркениз — это улица в Отэне, ведущая к Римским воротам. Что касается исполнения, то все, что я высказал здесь по поводу «Лягушатни», годится для «Путешествия в Париж», а все, что я написал о «Вечернем огне, подходит для «Рыданий».

Апрель 1945

Возвращаюсь к своему Дневнику по причине дурного настроения. Впрочем, начал я его при аналогичных обстоятельствах. Вчера был на концерте г-жи Х., поющей с умом, но минимальным голосом. Ей аккомпанировала безупречная пианистка, проявившая, однако, гнусную скупость по части педали. По-видимому, все было очень хорошо. Я вышел из зала Гаво хмельной от ярости. Плевать я хотел на умных певиц. Мне нужно пение, одобренное хорошей порцией педали (как бы под соусом!), без этого моя музыкадохнет.

Май 1946

От Фестиваля моих песен (27 апреля) я заболел. Для первого концерта, полностью посвященного моим произведениям, я выбрал жанр, в котором я мог надеяться выиграть, но все равно, концерт песни — это тяжелое испытание. Вполне сознательно я исключил все общепризнанное, как правило — далеко не лучшее, следовательно — все романсы ариозного склада. Дезормьер написал мне 24 мая: «Я очень порадовался большому успеху твоего концерта, имевшего значительный резонанс». Так как Дезо трудно заподозрить в снисходительности, эта фраза очень меня растрогала и ободрила. Сюзанна Балгери и Бернак превзошли себя. Появились многочисленные статьи. Ф. Г. назвал меня Пэком и считает, что я «добавляю постлюдию к жанру, отжившему свое...» Хотелось бы мне знать, почему этот вид музыки считается устаревшим. Мне кажется, что до тех пор, пока существуют поэты, будут существовать и романсы. Если на моем могильном камне будет начертано: «Здесь покоится Франсис Пулеык, музыкант Аполлинера и Элюара»; мне кажется, это было бы самой высокой честью для меня. ■

20 июля 1945

«Деревенские песни» Написанные в сентябре 42-го, сразу после «Примерных животных», «Деревенские песни» очень им близки как по оркестровке, так и по гармоническому стилю. Я задумал их как симфонический песенный цикл для центрального баритона типа Яго Верди. Тексты Фомбера вызывают в моем воображении Морван, где я провел столько чудесных летних дней! Тоскуя по окрестностям Отэна, я и сочинил этот цикл. Ничего особенного не могу сказать об его исполнении сверх того, что я уже здесь писал. (По поводу «Озорных песен» и «Бал-маскарада»: никаких заигрываний и подмигиваний, Следует непосредственно идти к цели.) В Морване в обиходе временные бальные залы с

на тертыми воском полами, вязаными занавесками на окнах, крытыми плюшем банкетками, медными люстрами. Все это в моих воспоминаниях служит фоном для «Парней, что идут на праздник» - чисто выбритые и будут танцевать у Жюльена-скрипача. Мне нравится тутти оркестра на словах 'и пистон, и кларнет» своим вульгарным запахом воскресных парикмахерских.; «Эта весна — красавица» поется и играется светло и печально, как апрельский день. . ; «Нищий», запечатлен сильным влиянием Мусоргского, что объясняется вполне естественно сюжетом. «Метаморфозы» О них я мало что могу сказать. Петь: «Царицу чаек» очень быстро и легко, «Вот ты какой» главное без аффектации, «Паганини» — это песня-«трамплин», и не стоит ее петь в конце

8 декабря 1945

«Два стихотворения Арагона» После Фестиваля моих песен Ф. Г. упрекнул меня в том, что я поместил стихотворения Арагона в атмосферу в духе Девериа. Неужели мне следовало применить палитру Делакруа, чтобы воссоздать эти стихи, у которых больше общего с Мюссе, чем с Бодлером? Считаю, что я ближе к истине. Когда кладешь на музыку текст, взвешиваешь все столько раз, что очень быстро постигаешь его подлинную весомость. ? Крайняя печаль этого , стихотворения ; выражается в редкой тонкости мазка. В Песне давних времен Поется о раненом рыцаре: На луг цветущий танцевать приходит Невеста вечная его... Это прелестно, нежно и трогательно, но вспомните тон Элюара в его «Лике человеческого»: Из всех весен на свете Эта всех уродливей была. Я не претендую на музыкальное решение поэтических проблем при помощи интеллекта (голос сердца и инстинкт тут вернее) , но можно легко себе представить, что, прежде чем писать песню, я в первую очередь ставлю перед собой проблему общего колорита. Сопровождение «Моста Се» очень трудно, вследствие игры педалями и задачи вуалировать равномерное биение восьмыми. Следует исполнять поэтично, в этом весь секрет. Можно себе представить, что бы здесь сделал Гизекинг.

«Монпарнас — Гайд-Парк» Мне понадобилось четыре года, чтобы написать «Монпарнас». Я зне сожалею о затраченных ни него усилиях, ибо, вероятно, это одна из моих лучших песен. Чем больше я перечитываю Аполлинера,' тем больше поражаюсь той поэтической роли, которую играет Париж в его творчестве. Вот поэтому в суматошливых; «Грудях Тирезия» я постоянно особо тщательно сохранял те оазисы нежности, которые возникают в тексте вокруг слова Париж. «Монпарнас» -чудесное стихотворение, написанное в 1912 году. Вспомните о том Монпарнасе, который вдруг открыли Пикассо, Брак, Модильяни, Аполлинер. Один Макс Жакоб, поэт-пономарь, не пожелавший покинуть Монмартр и его собор, остался на улице Габриэль. Я нашел музыку к стиху «лирический поэт» в Нуазе в 41-м году. Весь конец' (от «Знаете ли вы о его мостовых») в Нуазе, в 43-м, Два первых стиха— в 44-м, в Париже. Оставалось еще несколько строк и среди них. Сдайте мне навсегда комнату, что сдают на неделю. Ее я поймал на лету в Нуазе, в 43-м. Затем я дал всем этим фрагментам покиснуть для размягчения и в три дня привел все в должный вид в Париже в феврале 45-го. Такой метод работы, скачками, быть может, удивит. Мне, однако, он довольно привычен, когда дело касается песен. Мне случалось ознакомиться с рукописями графини де Ноай, она часто действовала так же, фиксируя между строчками многоточий отдельное слово в середине или конце будущей строки. Так как я никогда не транспонирую в другую тональность, для удобства, музыку, найденную мною для отдельной строки или даже для нескольких слов, то связки порой даются трудно и приходится иногда отступать далеко назад, чтобы найти точное место для модуляции или совершать ее внезапно. О «Гайд-Парке» я повторяю то же, что писал о «Паганини». Это — песня-«трамплин», не более

Октябрь 1945

В музыке я ненавижу то, что называют «скрытое остроумие», когда насмешку прячут под маской невозмутимости, как, например, в некоторых романсах Русселя вроде «Бакалавра из Саламанки» или «Сердце в опасности». Пройдет немного времени, и неизбежные «бисы», вызываемые этими двумя миниатюрами, развеются как дым, в то время как на «Фантошах» Дебюсси, благодаря их глубокой поэтичности, никогда не появится ни одной морщинки. Текст Франк-Нозна в «Испанском часе» Равеля «язвителен», и это совсем другое. Подобно тому, как кислота офортиста въедается в медную доску, слово и гармония у Равеля внедряются в самую глубину, образуя несмываемые арабески. Текст Гийома Аполлинера в «Грудях Тирезия» насыщен поэтической многоплановостью и никогда не снижается до поверхностной юмористики. Вчера я в этом еще раз убедился, просматривая корректуру моей партитуры. Поэтому «Грудь» нужно петь от начала до конца, как Верди. Быть может, не так-то легко будет довести это до понимания исполнителей, которые в большинстве ограничиваются поверхностью явлений.

Январь 1946

Бёрнак, знакомясь с моим проектом сборника, попытался (как при построении наших концертных программ) расположить песни, исходя из их соответствия с последующими для наиболее благоприятного их взаимодействия. Этот вопрос расположения песен не менее важен в музыке<sup>^</sup> чем «развеска» картин в живописи. По этому поводу я часто вспоминаю одну историю: накануне вернисажа выставки Мане в помещении Оранжереи, несколько лет тому назад, я завтракая у моего дорогого друга Жака-Эмиля Бланша, более талантливого художника, чем говорят, обладателя широкой, культуры и безупречного вкуса. Он предложил мне сопровождать его в Оранжерею на развеску картин, на что я с радостью согласился. Едва мы переступили порог выставки, как услышали громкие голоса жаркого спора. Пожилой господин в самом центре зала укладывал в ящик картины, говоря, что он унесет с выставки принадлежащие ему полотна, если они будут так развешаны. Дискуссия происходила перед «Мертвым тореро», которого по причине его удлиненной формы повесили низко на почетном месте под большим полотном. Вполне обоснованно господин Э. Руар, зять Берты Моризо и племянник Мане, противился, доказывая, что этот «поверженный мирянин» создавался не для вывешивания над алтарем, что только лежащее тело заставило художника придать полотну подобную форму и что над ним не должно помещать ничего. Это было абсолютно правильно. Повешенная между двумя средней величины полотнами на боковом стенде, картина воспринималась необычайно величественно и благородно. Совершенно тоже самое следует учитывать при установлении порядка последования и группировки песен при составлении программы. г;

Сентябрь 1946

«Стихотворение—Мост». Мне всегда нравились размеры «почтовой открытки» «Стихотворения», которое столь малым количеством слов создает впечатление молчания и пустоты. Эту песню следует петь крайне медленно. «Мост» несомненно относится к числу тех стихотворений Аполлинера которые особенно трудно положить на музыку. Именно такие-то меня больше всего привлекают, и потому я всегда предпочитал «Алкоголям» — для моего личного употребления — сборник «Есть». В 1944 году в Нуазе я нашел музыку к стиху «Кто идет издалека и уходит вдаль»; в; 45-м, в Ларше (Коррез) «Скользит под легким мостом их слов». Переработал в мае 46-го для соединения в одно целое и вдруг не ожиданно завершил все в Нормандии в июле во время совместной с Бернаком работы над программой. Надеюсь, что несмотря на столь длительную шлифовку, «Мост» оставляет впечатление непринужденного тока музыки. Следовало, прежде всего, передать впечатление трепета воды и беседы над водой, беседы, которая становится «мостом из их слов». В тот день, и только именно в тот день, когда я нашел

способ передать убедительно опасный эпизод «ведь для тебя одной течет по жилам кровь», я рискнул приняться за сочинение этой песни. Посвящение памяти Радиге очень примечательно и определяет тон «на берегах Марны» всей этой песни. Играть «Мост» следует очень ровно, однообразным движением, без рубато и обязательно без замедления соло фортепиано в конце. Госпожи аккомпаниаторши, прошу вас всегда помнить, что в аккомпанементе (собственно, почему это считают аккомпанементом?), в партии рояля есть своя мелодия и собственно сопровождение. Пример: «Монпарнас». Представим себе, что этот отрывок переложен для оркестра, валторна играет отмеченные крестиком ноты, а остальное играют струнные. Разве тогда это не превратилось бы в пение с сопровождением. Композиторы часто бывают,— прошу меня простить,— самыми лучшими аккомпаниаторами. Разве можно забыть Андре Капле, аккомпанирующего «Забытые ариэтты», или Рейнальдо Ана, несравненного в Гуно, Визе или раннем Форе! Секрет этого, думается, прост. Мы понимаем, что сокрыто в музыке, и мы догадываемся о той ауре, которую не может зафиксировать никакая нотация. «Исчезнувший» Это «романс-песня» в стиле Малютки Пиаф. Неизменный ритм вальса-бостона получает три окраски: танца на открытом воздухе, колокольного звона и траурного марша. В стихотворении Десноса больше впечатляющей силы, чем подлинно художественных достоинств. Ему далеко до Элюара или Аполлинера. Если пианист не проявит должного внимания к начальным указаниям: окутывать педалью, едва намечать дробные фигурации, выдерживать и немного подчеркивать половинные ноты,— то все пропало, «Рука, подчиненная сердцу» Я особенно люблю «Руку, подчиненную сердцу» по стихотворению Поля Элюара: Рука подчиненная сердцу Сердце подвластное льву Лев подвластный птице Птицу ту облако скроет Льва опьянит пустыня В сердце том смерть обитает Рука сжимается тщетно Никто не поможет все ускользает Что вижу все исчезает Я понял всего я лишился Себя я с трудом представляю Меж стенами пусто А после изгнание во тьму Глаза чисты голова недвижима. Я уже отмечал важную для меня деталь, и нужно помнить — я никогда не транспонирую из соображений удобства ту тональность, в которой у меня возникла музыка строки во время размышлений над стихотворением. Вследствие этого некоторые ходы моих модуляций похожи на мышинные норки. Здесь, начав этот романс с первой строки и заранее зная, какой будет музыка последней, я прямо подчинил модуляции смыслу слов. Две арабески по семь строк каждая, идущие от до к до с вершиной на ре (достигаемой каждый раз через разные ступени), образуют, думается, логическое целое. На протяжении первых семи строк слова так удачно поднимаются к своему первоисточнику, что Элюар предложил мне назвать романс (слишком загадочно для Публики): «Гамма». Я предпочел «Рука, подчиненная сердцу». Исполнение этой песни, сходной своим ритмом с романсом Форе «Молчаливый дар»,— не требует разъяснений.

28 августа 1946

Какой дивный романс—«Прощание арабской женщины» Бизе! Тот, кто не слышал его в исполнении Нинон Валлэн и Рейнольдо Ана, даже представить себе не может, как много он потерял. Как странно, что другие романсы в сборнике Визе, за исключением еще одного или двух; столь сильно им уступают. Долгий путь надо было пройти от «Пертской крйсавицы» до «Кармен». В упомянутом романсе Бизе удалось детально варьировать куплетную форму, Это как раз то, чего часто не достает Гуно.

8 сентября 1946

Неустанно играю и переигрываю Мусоргского. Просто немыслимо, сколь много я ему обязан. Это недостаточно хорошо известно. Простая честность требует, чтобы я об этом написал! , «Детская» и свидание Анны Карениной с сыном для меня — русский

эквивалент девочек Ренуара и Пруста, французских детей конца XIX века. Мне бы хотелось также в предшествующем веке упрекнуть Шардена, более простого, более наивного — тогда игрушками были волан, старые игральные карты, простой волчок. «Поль и Виржини» Эти несколько стихотворных строк Радиге всегда обладали для меня особой волшебной прелестью!; В 20-м я положил их на музыку, теперь уже сам не; знаю как. Насколько помнится, я нашел рисунок первой строки и, приблизительно, направление движения последующих четырех, но в то время, не владея самоконтролем, я запутался, а сейчас, думается, нашел способ дальнейшего движения, без реального модулирования' вплоть до той внезапной остановки, той паузы, которая придает неожиданность последней, вершинной модуляции без перехода, в до-диез. Последнее время я много думал о Радиге в связи с «Мостом» и в связи с «Бесом в крови», которого скоро начнут снимать и музыку к которому мне так бы хотелось написать. Я думал, что она достанется, по справедливости, Орику, лучшему другу Радиге. Увы, оказалось не так. За последние дни я внимательно пересмотрел остальные стихотворения из сборника «Щеки пылают». Положить на музыку мне показалось возможным только «Поля и Виржини». Дождливый день и грустное настроение помогли мне найти общий тон, кажется, наиболее подходящий. Думаю, что в современной поэзии следует принимать во внимание также и расположение стиха на странице. Так мне пришла мысль учесть типографский пробел перед словами «она молодеет». Если в этой маленькой песне, в которой так мало музыки и так много нежности и умолчаний, не будет сохранен точно и неуклонно указанный темп, то ей попросту крышка. «Три песни Гарсиа Лорки» Как мне трудно выразить в музыке всю мою страстную приверженность к Лорке! Моя сюита для фортепиано и скрипки, посвященная его памяти,— увy, лишь очень посредственный Пуленк, а эти три песни мало весомы в моем вокальном творчестве. Последняя — обладает недостатком быть «благородно» французской, в то время как ей следовало быть по-испански «серьезной». «Но умереть...» (Элюар). Я люблю эту песню, сочиненную в память о Нюш Элюар. Руки Нюш были так красивы, что это стихотворение мне показалось специально предназначенным, чтобы о них вспомнить. «Гимн» (Расин). В этом «Гимне» некоторые места меня достаточно удовлетворяют, в других—мне хотелось бы больше гибкости. Невозможно положить на музыку александрийский стих, если не чувствуешь живое дыхание его ритмики». Для меня это так.

Апрель 1952

«Каллиграммы». Пишу эти строчки спустя четыре года после сочинения этого цикла (1948),- что позволяет мне судить о нем трезво. Смею ли написать, что я им дорожу! Для меня он представляет собой завершение целого ряда исканий перевода на музыкальный язык Аполлинера. Чем больше я перелистываю томики его стихов, тем больше чувствую, что в них больше нет пищи для меня. Не то, чтобы я меньше стал любить поэзию Аполлинера (никогда я не любил ее так сильно), но мне кажется, я исчерпал в ней все, что мне подходит. И вот в 48-м я взялся за «Каллиграммы». У меня вдохновение (пусть мне простят это слово) всегда возникает из ассоциаций, и «Каллиграммы» навсегда связаны с весной 1918-го, когда, прежде чем отправиться на фронт, я купил у Адрианны Монье том «Мегсиге». Тогда я состоял в подразделении, которое формировалось в Тремблэ. И в этот раз случай привел меня на берега Марны как в детстве. Если не удавалось удрать в «самоволку» и прыгнуть в трамвай в Венсенне, то я проводил конец дня в маленьких бистро в Ножане. Именно, в одном из них я и познакомился с книгой Аполлинера, соединяя таким образом то, что выпало пережить, с вымыслом «Каллиграмм». В память об этом прошлом я посвятил каждую из своих песен одному из друзей тех дней, а также и прелестной Жаклин Аполлинер, которую я впервые увидел в 1917-м на Монпарнасё рядом с Тийомом и Пикассо и к которой в настоящее время я питаю такую большую симпатию. С точки зрения техники в них я пустился в эксперимент, в тонкости пианистического



письма, попытавшись в пьесе «Идет дождь» сделать нечто вроде музыкальной каллиграммы. Первая песня — «Шпионка» — начинается в ритме, который я часто применял в песнях на Элюара, однако же здесь весь тон совсем другой, скорее чувственный, чем лирический. Считаю, что строки «и видится она — мне это не забыть — глаза завязаны — готова к смерти», с их равномерным, но «рубленным» ритмом принадлежат к наиболее точно удавшейся мне просодии. «Подобно кузнечикам» нравится мне своим общим тоном на полпути между песней [озорной или простонародной] и собственно романсом. Как это часто бывает у Аполлинера, стихотворение разворачивается быстро и вдруг точно натывается на коду в новом ритме. Мне кажется, я довольно удачно перевел на музыку «Пленительная радость солнечного мира» в ритме, который напоминает о солнце из «Примерных животных». Теперь мы добрались до «Путешествия», одного из тех немногих романсов, которыми я, вероятно, больше всего дорожу. Он намного выше «Рыданий», в которых несколько модуляционных переходов всегда будут тяготить меня своей неожиданностью и заметной вымученностью. «Путешествие» ведет от переживаний к молчанию, через меланхолию и любовь. Аккомпанировать нужно с обильной педалью, вуалируя, как это не раз уже говорил, повторяющиеся ритмические фигуры, очень певуче, с ровной мягкостью как в фортепианной, так и в вокальной партиях. «Испанская ночь» и следующая за ней фраза должны быть пиано. «Твое лицо» нежно и внезапно форте, как если бы сквозь тучи вдруг прорвался луч луны. Конец для меня полон тишиной июльской ночи, когда в детстве с террасы моего дома я слышал вдали шум поезда, «уезжавшего на каникулы» (как я тогда говорил). «Мазурка» (Движения сердца.— Вильморен) В духе Пуленка, сделано Пуленком, которому подобное приключение было глубоко противно.

«Свежесть и пламя» (Элюар) Бесспорно, среди моих романсов эти наиболее согласованные. До того я уже столько написал романсов, что вкус у меня к ним пропал, и в дальнейшем, наверное, я буду писать их все меньше и меньше. Если эти мне удались, а мне кажется, что это так, то потому, что мой вкус к ним стимулировался технической задачей. Здесь на самом деле речь идет не о цикле, а о единой поэме, положенной на музыку отдельными отрезками, точно так, как расположено стихотворение на бумаге. В основе его построения лежит ритмическое единство (два темпа, быстрый и медленный). Так как стихотворение великолепно постепенно нарастает, мне легко было принять за кульминацию предпоследний романс («Человек с улыбкой нужной»). ' Некоторая склонность; Элюара к молитвенному славлению («Свобода» — тому прекрасный пример) перекликается с присущим мае религиозным чувством. Между прочим, в Элюаре всегда есть некая мистическая чистота. Эти романсы ужасающе трудно исполнить хорошо. Боюсь, после Бернака я уже никогда не услышу их в «должном виде». Партия фортепиано здесь до крайности разрежена. И здесь в мыслях был Матисс. Здесь нет ни одной лишней ноты, ни лишнего вздоха. Поэтому длительность пауз между отдельными романсами тоже выверена. Темпы указаны по метроному и должны соблюдаться беспощадно. Надо постигнуть этот механизм с холодной точностью, затем, выверив себя, все забыть и делать вид, что импровизируешь, прислушиваясь лишь к интуиции, Романсы эти посвящены Стравинскому, ибо в известной степени они исходят из него. Третий и в самом деле заимствует темп и гармонический смысл заключительного каданса, из «Серенады для фортепьяно» [Стравинского].

Май 1945

После «Свежести и пламени» я не писал романсов потому, что меня полностью захватили другие музыкальные формы: религиозная музыка и музыкальная драма. И в самом деле, вокальный стиль Диалогов кармелиток так же далек от романса, как струнный квартет от струнного оркестра. И вдруг, в апреле — мае 54-го я сочинил, я бы сказал, — сам того не

ведая,—три романса. ....»,». В эпоху «Бала-маскарада» я хотел ввести в эту кантату стихотворение Макса Жакоба «Игра на рожке», но вынужден был отказаться от этого, так как получилась бы дублировка «Слепой дамы». Дополнив его экстравагантным «А вы писать мне перестали», столь типичным для Макса Жакоба, я дал им в 54-м году подзаголовок «Паризиана», определяющий, общую им парижскую атмосферу. Особо о них мне нечего сказать сверх того, что я уже говорил о подобного жанра фантазиях. «Игра на рожке» более музыкальна, чем «А вы писать; мне перестали» благодаря мягко выразительной затихающей концовке. Третий романс написан по стихотворению Аполлинера «Розамунда», из «Алкоголей». Это романс без затей с довольно красивым заключительным отыгрышем.

Сентябрь 1956

И все-таки я его написал, этот цикл «Труд художника», о котором я говорил Полю Элюару за несколько, месяцев до его смерти. Семь стихотворений, составляющих цикл, заимствованы из сборника Элюара «Видеть». Я пришел к мысли, что мои романсы может обновить задача «живописать звуками» портреты Пикассо, Шагала, Брака, Гриса, Клее, Миро, Виллона. Когда я рассказывал Элюару о моем замысле, я попросил его сочинить стихотворение о Матиссе, которого я обожаю. Поль мне его почти пообещал. Говорю «почти», так как он не разделяет моей приверженности к этому художнику, По моему плану, Матисс должен был радостно и солнечно замыкать цикл. Теперь Вилл он замыкает его лирично и сумеречно, «Грис» — песня, которую я набросал раньше других и много лет назад. Я всегда очень восхищался этим художником и очень любил этого человека, честного и неудачливого Хуана, который лишь сегодня начинает занимать достойное его место. «Пикассо» открывает цикл: честь по заслугам. Его начальная тема, также давно уже мною найденная, послужила отправной точкой для темы матушки Марии в «Диалогах кармелиток». Здесь, как и в опере, она звучит горделиво, что вполне соответствует объекту. Эта песня, в до мажоре, отдаленно напоминает начало «Тот день, та ночь», только между ними утекло много лет и теперь для композитора до мажор уже не означает покой и счастье. Горделивый характер этой песне придает разворот просодии с ее широкими перешагивающими строку фразами. Перед концом — подчеркнуть половинную ноту в вокальной партии перед словом «отвергает», которая, по-моему, подчеркивает властное начало в живописи Пикассо. «Шагал» — в Духе вольно текучего скерцо. Разнообразные явления проносятся по небу. Поэтический спад возвращает нас к человеческому существу. «Брак» — самая тонкая, самая детально разработанная пьеса цикла. Быть может, в ней даже слишком много изыска, но я именно так воспринимаю Брака. Аккомпанировать нужно точно, особенно важно с самого начала взять не слишком медленный темп, соответствующий заключению: «человек с живыми глазами». «Грис». Я особо люблю эту песню, в ней мне удалось подчеркнуть ритмические соответствия, заложенные в стихах. За день спасибо, а ночи берегись, Дважды в день, дважды в ночь и дальше: Стол гитара и стакан пустой Стол пускай здесь устоит. Вся песня серьезна и страдальчески меланхолична. Педаль в ней играет главенствующую роль. «Клее». Здесь мне нужно было престо. Эта песня суха, как свист бича. - «Миро». Самая трудная для исполнения из-за внезапного перехода от пронзительного раската к нежности и лиризму на словах «стрекозы в винограде». Невозможно объяснить переход от «очень замедляя» на словах «что жестом одним я развеял» к возвращению первоначального темпа. Это нужно почувствовать. «Виллона», как и «Гриса», я предпочитаю остальным. Известно, как я люблю стихотворения молитвенного склада в поэзии Элюара. Просодия от слов «заря, горизонт, вода, птица, человек, любовь» придает человечность и ослабляет нервное, напряжение в этом скупом и бурном стихотворении. Все, что я уже писал по поводу исполнения моих песен, остается в силе и здесь. Еще больше, чем другие мои песни, эти

— прежде всего — дуэты, вокальное и фортепианное начала тесно переплетены. Не может быть и речи об аккомпанементе.

13 сентября 1956

Дода Конрад попросил у меня романс в честь 80-летия его матери Марии Фрэйнд, Без колебаний я снимаю с книжной полки «Бестиарий» Аполлинера, ибо именно Мария Фрейнд установила серьезный стиль исполнения моего «Бестиария», единственный соответствующий ему. И так как время подгрызает нашу жизнь подобно мыши, я положил на музыку «Мышь» Аполлинера. И сразу меня охватила меланхолия, как в двадцать лет, и мне почудилось, что я снова в Йон-сюр-Сен, где я был пехотинцем в 1919-м\*, Кажется, моя «Мышка» довольно миленькая.

20 сентября

«Облако». Когда год назад одна приятельница прислала мне это стихотворение, напечатанное на машинке и без имени автора, я немедленно отложил его в сторону на случай, если... И теперь, с истинным удовольствием, я только что положил его на музыку, найдя в нем множество тонких созвучий. Целый каскад модуляций подчеркивает — Как найти мне отца его унесенного ветром - как собрать слезы матери чтоб назвать его имя - чем слегка напоминает «Забытый вальс» Листа, должно быть потому, что последние дни я несколько раз слушал старую, божественную запись Горовица. Два года назад я думал, что больше никогда не буду писать песен, но решительно — я не исправим. Вкус к этого рода музыке, говорят, прошел. Тем хуже. Но живы Шуберт, Шуман, Мусоргский, Шабрие, Дебюсси и многие другие.

20 октября 1956

«Кто лучше всех вас пел?» — спросил меня недавно один молодой американский баритон. Назову без колебаний: Жанна Батори — мои ранние песни, Мария Фрейнд и Клэр Круаза — «Бестиарий», Сюзанн Пеньо — «Арии» Мореаса и «Пять стихотворений Макса Жакоба», Сюзанн Балгерн — «Обручение в шутку», Мадлен Грей (и что парадоксально — часто именно песни, наименее ей подходившие) и Жерар Сузей — «Молитесь о мире», «Портрет», и что касается всех остальных, разумеется, Пьер Бернак.

28 ноября 1956, Берлин

Сегодня утром я задал себе вопрос, как объяснить немецкому критику «пригородную» сторону моей музыки, когда, гуляя с ним по улицам Берлина, я вдруг заметил в витрине книжного магазина большую репродукцию прославленной картины Дюфи «Лодочки у берега Марны». «Посмотрите,—сказал я,— вот это и есть моя ножанская музыка». Кстати, я всегда думал, что у Дюфи и у меня есть немало точек соприкосновения.

Май 1959

Вчера вечером я в последний раз вышел на сцену вместе с Бернаком. Пел он лучше, чем когда-либо на этом концерте в зале Гаво, устроенном по случаю моего шестидесятилетия... Публика устроила «триумф» этому образцовому артисту. У меня немножко дрожали пальцы, когда я начал «Труд художника». Потом я взял себя в руки. Как печально, что наступил конец нашему братскому союзу.

Август 1960

«Короткая соломинка» На прелестные стихи Мориса Карема — На половине пути между Франси Жаммом и Максом Жакобом — я сочинил семь коротеньких песенок для Дениз Дюваль, вернее, чтобы Дениз Дюваль пела их своему маленькому шестилетнему сыну. Эти наброски, то грустные, то лукавые, написаны без претензии. Их нужно петь нежно. Это самое верное средство растрогать детское сердце.

Сентябрь 1960, Нуазё

Последние дни я переиграл многие свои старые песни. Не понимаю, почему так редко поют мои «Пять стихотворений Макса Жакоба». Безусловно, это один из самых самобытных моих сборников. Я расцениваю его несомненно выше, чем «Обручение в шутку», гораздо более надуманное. Быть может, в этом моем Дневнике я был чрезмерно суров к «Песне в полях» и «Веселой песне». И наверняка недостаточно суров к «Стихотворениям Ронсара».

Октябрь 1960

Все мои указания по метроному, согласованные с Бернаком, абсолютно точны.

3 апреля 1961

«Дама из Монте-Карло» И вдруг призрак завладел: моей музыкой. Монте-Карло, Монте-Карло — Венеция моих двадцати лет!,, Две недели тому назад я купил случайно в Канн пьесы Жана Конто в карманном издании. Ранее я не был знаком с его «Дамой из Монте-Карло», написанной для Марианны Освальд больше двадцати лет назад. Этот монолог привел меня в восторг, он воскресил для меня 1923--1925 годы, когда я жил с Ориком в Монте-Карло, осененный величественной тенью Дягилева. «Докучные» и «Les Biches» родились на сцене в январе 1924-го. Там я достаточно насмотрелся на эти человеческие обломки крушения, на эти жертвы рулетки. Должен честно, признаться, что мы с Ориком встречались с ними и в ломбарде, куда нас раза два приводила наша юношеская нерасчетливость. Как странно, что мое сотрудничество с Жаном Кокто состоялось с таким запозданием. Так же, как с «Человеческим голосом», почему-то в свое время мне не пришла мысль положить на музыку этот текст. Полагаю, что в сочетании с арией из «Грудей Тирезия» «Дама из Монте-Карло» может составить превосходный номер для Дениз Дюваль, которой я ее посвятил. Этот монолог, созданный для сопрано и парного оркестра, представит значительную трудность: нужно избежать монотонии при сохранении неизменного ритма. Вот потому я попытался дать различную окраску каждой строфе текста. Меланхолия, высокомерие, лиризм, бурный взрыв и сарказм. Наконец, жалкая нежность, отчаяние и прыжок в море. Оркестровка, сходная по инструментальному колориту с «Человеческим голосом», включает несколько беглых мазков ударных: вибрафон, красочно использованный как в мюзик-холле, щепотка кастаньет, удар тамтама в конце. Петь «Даму из Монте-Карло» нужно точно так же, как молитву в «Госке»! Да, именно так! Пересматриваю свой дневник с некоторой грустью. Время песен миновало (во всяком случае, для меня). Я извлек все, что мог, из Элюара, Аполлинера, Макса Жакоба и др... Наше содружество с Бернаком окончилось. Я должен искать что-то другое. Для точного счета отмечу, однако, здесь еще две забытые мною песни: «Последнее стихотворение» Десноса и «Фарфоровую песенку» Элюара. «Последнее стихотворение», как мне кажется, довольно удачно. Один швейцарский критик написал, что это лучшее из всего, что я сделал. Бедный я, но бедный и он тоже. «Песенка», сочиненная к восьмидесятилетию Батори, без неожиданностей. В ней вторая часть, близкая «Труду художника», удачна по рисунку. Вот и все!!

## СОДЕРЖАНИЕ

**Франсис Пуленк — писатель Г. Филенко.**

***Последние дни в Нуазе*** (предисловие Стефана Оделя к французскому изданию). Перевод Ж. Грушанской

***Я и мои друзья.*** Перевод Ж. Грушанской. Париж — Ножан-сюр-Марн Годы учения — Кёклен — Виньес — Группа шести — Дягилев Ландовска — Бернак — Элюар. Песни Аполлинер — Шабрие. Светские произведения Духовные произведения. Привязанности

***Мои друзья и я.*** Перевод Ж. Грушанской. Эрик Сати — Макс Жакоб — Мануэль де Фалья — Поль Элюар — Артюр Онеггер — Сергей Прокофьев — Морис Равель — Игорь Стравинский

***Дневник моих песен.*** Перевод Г. Филенко

ИБ. № 1236 Франсис Пуленк Я И МОИ ДРУЗЬЯ Редактор В. Н. Гурпов Художник В. Б. Мартусевич Худож. редактор Р. С. Волховер : « Техн. редактор А. Б. Этина Корректоры Е. Е. Ротманская, С. Н. Мурашева Сдано в набор 19/1У 1977 г. Подписано к печати 21/УИ 1977 г. Формат 84х1081/зг- Бумага типографская № 1. Печ. л. 5 (8,4). Уч.-изд. л. 9,11- Тираж 30 000 экз. Изд. № 1950. Заказ № 751. Цена 55 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение, 191011, Ленинград, Инженерная ул., 9. Набрано в Ленинградской типографии № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул.; 14. Сматрицировано и отпечатано в ордена Трудового Красного Знамени Ленинградской типографии № 2 имени Евгении Соколовой Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 198052, Ленинград, Л-52, Измайловский проспект, 29