

інструментальних форм. Всі номери циклу об'єднанні системою звуковисотних та фактурних зв'язків, які створюють нову художню цілісність.

Ключові слова: поезія, вокальний цикл, слово і музика, вокальна мініатюра.

Li Qing. Claude Debussy's vocal cycle «The Song of Bilitis» on Pierre Luis texts: principles of association of a cycle. Article is devoted questions of the organisation of a vocal cycle of C. Debussy «The song of Bilitis».

As creative impulse for cycle creation poetic texts from Pierre Luis book «Song of Bilitis» have served. Thin hints to Ancient Greek culture; frank scenes of «growing» of young Bilitis and its dedication in secrets, pleasures and sufferings of Love; beauty of sounding of texts have fascinated C. Debussy. He chooses from Pierre Luis book three prosaic texts – «The Flute of the Sir», «Hair», «The Tomb of naiads» – and creates the vocal cycle united by the general musical receptions and art ideas.

Key words: poetry, vocal cycle, word and music, vocal miniature.

Дарья Менделенко

«МОЯ МУЗЫКА – ЭТО МОЙ ПОРТРЕТ»: О СТИЛИСТИЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЯХ И СТИЛЕВОЙ ОРИГИНАЛЬНОСТИ МУЗЫКИ Ф. ПУЛЕНКА

*«Пуленк не написал ни единой оригинальной ноты:
каждый такт может быть отнесен к Шопену, Мусоргскому, Равелю или
Стравинскому, или даже Форе, которого он поносил.*

*И все же, каждый такт может быть мгновенно определен как истинно
пуленковский – по тому безумному штриху свойственной ему дерзости, который не
способен выявить ни один критик»*

Нед Рорем [цит.по : 9].

Исследователь, обратившийся к творчеству Пуленка, непременно наталкивается на разнообразные стилевые отсылки, заимствования, аллюзии в его музыке. Иногда они воспринимаются как сознательное цитирование, но порой создают ощущение свободного потока ассоциаций, в который произвольно вплетаются разрозненные музыкальные впечатления композитора (будь то исполняемое им произведение, собственное сочинение или мелодия популярной песни, услышанной в далеком прошлом, независимо от степени «благородства» ее происхождения).

Разумеется, подобное явление можно встретить и в творчестве других композиторов, особенность же мышления Пуленка состоит в том, что у него этот прием обретает чрезвычайную *интенсивность* и становится одним из определяющих самобытность его стиля.

В течение последних лет творчество Пуленка находится в поле интересов украинских музыковедов: вышли в свет диссертационные исследования, посвященные отдельным сферам творчества композитора – фортепианной музыке (Е. Жуковой [2]), его *mélodies* (О. Михайловой [4]), опере «Человеческий голос» (Н. Поликарповой [5]); ведется исследование оперного творчества Пуленка (статьи А. Ризаевой) и его духовных произведений (Т. Когут).

Проблема стилевой атрибуции творчества Пуленка решается в указанных работах по-разному: Е. Жукова видит стилевую уникальность его музыки в так называемом «многосоставном неоклассицизме», который свободно сочетает в себе необарочные, неоренессансные черты, а также тенденции постромантизма и «новой простоты»; О. Михайлова сосредотачивает свое внимание на характерных особенностях поэтики *mélodies* композитора, не ставя цели отнести его творчество к определенному стилевому направлению. Общей тенденцией для исследований является утверждение о широкой стилевой «палитре» музыки композитора, разнообразии истоков его творчества и «открытости к иновлияниям» [4, с. 68]. И всё же вопрос об оригинальности стиля композитора, причинах восприятия его как цельного, вопреки многообразию стилевых «составляющих», представляется нерешенным, что обуславливает **актуальность** избранной нами темы. **Цель** данной статьи – опираясь на современные музыковедческие исследования (в том числе зарубежные), рассмотреть различные трактовки этого явления в творчестве Пуленка.

Указания на цитаты и заимствования находим практически в каждом исследовании, посвященном творчеству композитора. Так, Алоиз Мозер упрекает Пуленка в том, что тот работает «в старо-новом»; Фред Гольдбек постоянно находит в его музыке подражания и реминисценции [цит. по : 10, с. 802]. Своеобразно описывает творческий процесс композитора А. Шеффнер: «Пуленк как будто говорит себе каждый раз: „Здесь будет Равель, здесь – Шабрие; здесь я представлю Дебюсси первой манеры, сконцентрировав все элементы в столь малом количестве тактов, как он сам не смог бы этого сделать; в другом месте я снова повторю свои Поэмы Ронсара, где я подумаю о стиле, с которым Мадам Икс... входит в салон, или даже сочиню Ленена (*Le Nain*); этот фрагмент начнется, как «Мавра», а этот будет очень в духе Мари-Лор¹ (*très Marie-Laure*)”» [цит. по : 10, с. 803].

¹ Речь идет о виконтессе Мари-Лор де Ноай – близкой подруге композитора.

Е. Медведева, автор единственной русскоязычной монографии, посвященной Пуленку, говорит как об осязаемых в его музыке общих стилистических влияниях (К. Дебюсси, М. Равеля, Э. Шабрие, И. Стравинского и С. Прокофьева), так и о конкретных цитатах: фрагмент Рэг-мазурки из балета «Лани» (ц. 107) почти дословно повторяет тему полонеза *fis-moll* Ф. Шопена; тема Лесоруба из «Примерных животных» напоминает тему финала Симфонии «Из Нового Света» А. Дворжака; в сценке «Два петуха» (из того же балета) процитирован шестой этюд *a-moll* Н. Паганини-Ф. Листа¹ [см. : 3, с. 63, с. 127, с. 201]. Но указывая на цитаты и аллюзии, исследовательница оставляет без внимания причины и истоки этого явления, а также богатство смыслов, которые они привносят в музыку композитора.

Следует отметить, что Пуленк достаточно редко обращается к прямым отсылкам (исключения – *Larghetto* из Концерта для двух фортепиано, отсылающее к Моцарту; пьеса «На автомобиле» из «Прогулок», написанная в манере Шопена) или точному цитированию тематического материала, прибегая больше к едва уловимым намекам и аллюзиям. Цитаты в произведениях композитора различны по характеру материала (это может быть лишь отдельный прием, мелодическая линия, фрагмент всей музыкальной фактуры, стилевое заимствование); масштабу (от краткой интонации до цитирования темы полностью) и точности воспроизведения первоисточника. Различны и способы разработки заимствованного материала:

- композитор *подчеркивает наличие цитаты* (показательный пример – цитата в Органном концерте (ц. 33, *en cédant beaucoup*) из Финала Шестой симфонии П. Чайковского, когда композитор сохраняет тембровую окраску, регистр цитируемой темы, а также при помощи динамического и фактурного контраста отделяет ее от предыдущего материала);

- использует лишь как *импульс* для дальнейшего развития, когда начальная интонация, фигура аккомпанемента или ритмический рисунок становятся толчком для создания собственной темы: «...по мере развития и продолжения темы <...> в условиях собственного стиля Пуленка текст одного автора все больше и больше становится контекстом другого» [7, с. 181]. Так, композитор использует темы Скрипичного концерта Стравинского (в первой части Сонаты для гобоя) и популярной песни «*Je cherche après Titine*» (в Финале Сонаты для кларнета – ц. 3);

¹ На наш взгляд, это прямая отсылка к «Карнавалу животных» К. Сен-Санса.

- следует *общим закономерностям* «чужого» стиля (аллюзии на Стравинского и Мусоргского в ранних сонатах; «прокофьевская» тема в Сонате для гобоя и фортепиано – II ч., ц. 9).

Использование заимствованного материала не является особой композиционной техникой или проявлением полистилистических тенденций и происходит не от интеллектуальных интенций, а, скорее, от эмоционального побуждения. Речь идет о тончайших, неуловимых закономерностях, полу-сознательных, полу-интуитивных, в которых, возможно, не до конца отдавал себе отчет сам композитор. Каждая из используемых тем должна быть эмоционально окрашенной для композитора, стать частью его эмоционального опыта. Сам Пуленк признавался, что «может сочинять только на идеи, на темы, которые испытал [в оригинале *éprouvé* – Д.М.]» [12, с. 634].

Укажем на такую особенность творческого процесса композитора, как *сложность сочинения на новом материале*. Музыка других композиторов становится для него «подпиткой», необходимым толчком для работы собственного воображения. Пуленк обращается к творчеству Моцарта, Прокофьева или Стравинского, словно к «**словарям**, в которых можно найти соответствующие и общепринятые выражения» [цит. по : 10, с. 809], заимствует черты другого, чтобы выразить себя. «Дебюсси, Стравинский, Моцарт, Прокофьев, Шабрие, Монтеверди, среди прочих, одалживают ему штрихи, позволяющие писать собственный портрет. В каждой из их палитр он находит цвета, соответствующие бесчисленным вариациям своего богатого темперамента» [10, с. 807]. Эту мысль подтверждает сам композитор: «Какой салат, скажете вы! Тем не менее, именно так мне нравится обращаться с музыкой, беря у каждого пример с того, что мне нравится именно в нем» [12, с. 528].

Подобные «ссылки» проявляются не только в тематической сфере, но охватывают все уровни композиции вплоть до структуры произведения в целом. Следуя известному совету Равеля¹, композитор часто выбирает для произведения определенную *модель*. Так, например, первая часть его Трио «следует плану одного гайдновского *allegro*», а в финале он использует структуру Скерцо из второго Концерта для фортепиано К. Сен-Санса [12, с. 796]; третья *mélodie* из цикла «Лед и пламя» на

¹ «Выберите какую-либо модель и копируйте ее. Если вам нечего сказать, ничего лучше, чем копировать, вы все равно не придумаете. Если же вам есть что сказать, ваша личность проявит себя наилучшим образом в вашей ненамеренной неточности» [13, с. 18]. В статье «Хвала банальности» Пуленк приводит похожую по смыслу фразу П. Пикассо, которой он «бесконечно восторгается»: «По-настоящему оригинальный художник – тот, у которого никогда не получается копировать точно» [12, с. 81].

стихи П. Элюара, по утверждению самого композитора «заимствует у Стравинского «темпа и гармоническую структуру» финальной каденции «Серенады» для фортепиано» [3, с. 148].

В. Холопова связывает свободное использование заимствованного материала в музыке Пуленка с особенностью *творческого метода* композитора – **«неоклассически-аллюзийного»**: «Еще Моцарт, весьма легко использовавший чужие музыкальные темы, говорил о том, что музыкальные идеи, которые приходят ему в голову, могли бы прийти и любому другому любителю музыки... Пуленк, как прямой наследник неоклассически-аллюзийного метода Стравинского, очевидно, мог бы сказать: музыкальные идеи, которые приходили в голову другим музыкантам, могут прийти и в мою голову...» [7, с. 181].

Андре Шеффнер, пытаясь найти объяснение многочисленным заимствованиям у Пуленка, связывает их со средневековой традицией **центонизации** – техники сочинения, которая предполагает составление целого из заранее установленных элементов. Отличие такого приема у Пуленка состоит в том, что он использует не общепринятые формулы, но музыкальные темы, мотивы, имеющие особенное значение лично для него – тот самый **«личный фольклор»** (*«folklore personnel»*), о котором часто упоминает композитор.

Обратившись к вопросу о степени осознанности цитирования у Пуленка, Лякомб говорит о постоянно действующем в творчестве композитора *напряжении между намеренным и неумышленным*: с одной стороны, использование «чужого» тематизма или стилевых черт – результат *сознательного выбора* и воли композитора; с другой, любая композиция, так или иначе, подвержена проникновению в нее реминисценций, неосознанных композитором. Лякомб утверждает, что память Пуленка, которая непрерывно жадно впитывает окружающую его музыку, функционирует наподобие **музыкальной «криптомнезии»**, т.е. в процессе создания нового опуса композитор больше не различает, что принадлежит отсылкам к другим композиторам, а что – его собственному воображению [см. : 10, с. 804].

На наш взгляд, метод и время работы над каждым произведением, тщательная проработка деталей, внимание к малейшим нюансам, а также знание огромного количества музыки разных стилей исключают возможность неосознанного цитирования у Пуленка. Об упомянутой Лякомбом криптомнезии можно говорить только в смысле глубокой *вовлеченности* композитора при восприятии чужой музыки: узнавая новую музыку, Пуленк словно еще раз вместе с композитором проходит

путь ее создания. В этом процессе сочинения заново музыка обретает черты, свойственные его собственному стилю.

Сам композитор никогда не отрицал наличия у себя многочисленных влияний. Напротив, привязанность к прошлому, благоговейное почитание, признание безусловного авторитета своих предшественников – устойчивая жизненная позиция. Пуленк не боится повторять. В своей статье «Похвала банальности» он пишет: «Бояться уже слышанного, часто, – доказательство несостоятельности» [12, с. 82].

В «Дневнике своих песен» он отмечает по поводу *mélodie* «Лягушатня»: «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*» [6, с. 80]. Подобное высказывание о Стравинском находим в интервью композитора с Клодом Ростаном: «Я никогда не преуменьшу этих влияний, не желая быть рожденным от неизвестного отца» [10, с. 829].

Привязанность Пуленка к прошлому, проявившаяся в разных аспектах (как жизненная позиция, о которой уже упоминалось; психологическое качество – неспособность расстаться с тем, что ему дорого; желание говорить на общепонятном языке; творческая установка, обусловившая особенности строения его произведений), закрепила за ним репутацию композитора-традиционалиста и привела к тому, что в середине XX века его творчество воспринималось как несовременное. **Постмодернистский контекст** придает произведениям Пуленка, составленным из стилистически разнородных элементов, совершенно новый смысловой оттенок. Полностью осознавая всю условность применения подобных рассуждений к композитору, который отрицал наличие у себя какой-либо системы и принадлежность к какому-либо направлению, все же отметим, что многие положения эстетики постмодернизма (речь идет об *эklekтизме, обращении на равных к массовой и элитарной культуре, неклассической трактовке классических традиций, дисконтинуальности, иронии* и т.п.) применимы к творчеству Пуленка, благодаря чему в XXI веке его музыка воспринимается более современно, чем когда-либо.

Обилие внешестилевых заимствований позволило Ролану Барту в статье «Нулевая степень письма» поместить имя Пуленка (наряду с Андре Жидом) в перечень художников «**без стиля**» (!), отдавших предпочтение безопасности мастерства: «...нетрудно представить себе авторов, предпочитающих безопасность, которую сулит им мастерство, одиночеству, на которое обрекает их стиль. Так, Андре Жид, извлекающий благодаря

своей ремесленной манере удовольствие из современной обработки классического этоса, подобно тому как Сен-Санс переделывал Баха, а Пуленк – Шуберта, являет собой самый тип писателя без стиля» [1, с. 55].

Работа Барта построена на противопоставлении двух крайних полюсов писательского творчества – языка и стиля: язык общепонятен, это черта, переступив которую автор теряет возможность выражать через слово какой-либо устойчивый смысл; стиль же – нечто предельно личное, он «вырастает из глубин индивидуальной мифологии писателя» [1, с. 54] и имеет интуитивный, бессознательный характер. Между этими двумя «слепыми силами» Барт помещает письмо – область, в которой ярче всего проявляется личность автора, область сознательного выбора художника и его социальной определенности.

Пуленк «изъясняется» на общепонятном языке, он заимствует чужие приемы письма и при этом обладает подлинным, самобытным стилем, узнаваемым с первых тактов. Таким образом, слова Барта о Пуленке как художнике без стиля не просто несправедливы, но являют полную противоположность тому, что есть в действительности (ведь известно, что Пуленк не получил систематического музыкального образования и часто, не без доли сожаления, говорил об отсутствии у себя «равелевского мастерства»¹). Более того, Барт здесь вступает в противоречие со своей же концепцией, ведь именно *узнаваемость, самобытность* при использовании *общего языка* и является показателем стиля. Лякомб утверждает, в несколько вызывающей манере, что Пуленк «отстаивает свой стиль **вопреки языку** (*défend le style contre le langage*)», то есть стремится оставить отпечаток своего «Я» на устоявшемся языке, но не изобрести новый, подобно другим композиторам XX века [10, с. 818].

Пуленк не был новатором в сфере языка, но используя устоявшиеся, традиционные средства тональной системы, сумел создать яркий неповторимый стиль, узнаваемый с первых нот. По словам английского композитора Леннокса Беркли, «композитор, который использует традиционный музыкальный язык, но способом настолько индивидуальным, что с первых тактов можно было бы догадаться, что музыка принадлежит именно ему, обладает, возможно, большей оригинальностью, чем тот, который предпочитает поражающий или революционный язык» [8, с. 37].

Композитор стремится изъясняться на понятном языке, выражать себя через устоявшиеся, общепринятые условные знаки. «Некоторые ищут редкий аккорд, вычурную гармонию, новую систему. Я не из тех –

¹ «Так как я не обладаю мастерством [в оригинале *la main habile* – Д.М.] Равеля, нужно, чтобы у меня всегда всё шло от эмоции» [11, с. 547].

я не стыжусь и не горжусь этим – я просто-напросто констатирую факт: есть музыканты, создавшие свой язык, другие же соединили в новом порядке уже известные элементы, вот и всё» [12, с. 80].

Однажды после авторского концерта Пуленка, Ш. Кёклен обратился к нему со словами: «Вы доказываете <...> что возможно написать живые, тонкие, волнующие (и ярко индивидуальные) произведения, используя музыкальный словарь «всех»: я счастлив увидеть такое подтверждение тезиса, которого я всегда придерживался» [11, с. 587].

Стиль Пуленка обладает подлинностью, истинностью в том понимании, что он основан на **спонтанности** и **откровенности** высказывания: «Сочинить и затем позволить себя услышать – значит протянуть своим слушателям зеркало своей внутренней жизни. Пуленк «доверяется» музыкально» [10, с. 818]. Через свою музыку автор вызывает к эмпатии и пониманию. Близкая подруга композитора, художница Луиза де Вильморен очень точно уловила эту особенность: «Франсис Пуленк нашел свою манеру высказывания в *искренности* [курсив мой. – Д. М.]. Он никогда не лгал. Он не был новатором, но он автор оригинального творчества, поскольку писал его так, как слышал, и потому что, созданное по его образу, оно представляет его без прикрас. Мне кажется, что ему было приятно выражать себя именно так, как он это делал, ведь он был движим своей радостью, своей апатией, меланхолией или тяжестью некоторого одиночества, которое он, должно быть, иногда испытывал» [10, с. 817].

Пуленк не стремился отделить свое творчество от своего «Я», напротив, для него, начиная с юности, создание музыки было не интеллектуальным упражнением, а свойственным ему *способом самовыражения*. Он был, по словам английского критика Ролло Майерса, «редким феноменом: прирожденный музыкант, для которого музыка была настолько же *естественным средством выразить свои мысли* [курсив мой. – Д. М.] и чувства, как речь для обычных людей» [8, с. 36]¹.

Музыкальное произведение становится для композитора местом, в котором возможно примирить и собрать в единое целое раздирающие его личность противоречия, навести порядок и принять свои мысли и чувства. По словам Лякомба, его творчество – «магнит, с помощью которого становится возможным притянуть, спаять и затем

¹ В письме к Клер Круаза (в 1929 г.) Пуленк пишет: «Посреди своего расстройств, я написал новое произведение – «Обаду» <...>. Я очень спешу сыграть ее вам, ведь она расскажет вам каково мне сейчас *лучше, чем у меня это получилось бы сделать словами*» [10, с. 822–823].

превратить в лучистое тепло фрагменты, рассеянные в себе и во времени, либо в бездне душевных мучений» [10, с. 821].

Когда мы говорим о связи человека и творчества, то это не очередная констатация и без того понятного факта (как говорил Жан Кокто, «художник всегда пишет свой автопортрет»). Речь идет о качестве *принципиальном*, во многом предопределившем самобытность музыки Пуленка, закономерности организации целого в его произведениях. В случае Пуленка, невозможно разделить человека и творчество. Блестящий интерпретатор пуленковских *mélodies* и близкий друг композитора Пьер Бернак, говорил: «Я считаю, что мало таких композиторов, музыка которых настолько верно отражает их личность. Его музыка была самым *выражением его существа* [курсив мой. – Д. М.]. <...> Без сомнения, только слушая и изучая его музыку мы сможем наиболее глубоко ощутить то, каким человеком он был» [8, с. 34].

Исследователи указывают на существование непосредственной связи между принципами строения пуленковских произведений и особенностями психической организации его личности. основополагающие элементы психологии композитора (бесконечное возвращение к одним и тем же мыслям, раздражительность, тревожность, эмоциональная нестабильность, двойственность) [см. : 9] воплотились в характерных элементах его стиля: возвращении от одной пьесы к другой определенных мотивов, контрастных сопоставлениях, эклектичности).

Рассмотренная под таким углом зрения фраза Пуленка «**Моя музыка – это мой портрет**» из трюизма превращается в формулировку одной из определяющих характеристик творчества композитора. Для исследователя творчества Пуленка важно понимать, что существует также и *обратная связь*: невозможно изучать музыку композитора, абстрагируясь от его личности. В этом качестве – «**эстетической вовлеченности**» (*l'engagement esthétique*), которое помещает «Я» автора в центр его произведения [10, с. 819], заключается огромная сложность изучения творчества Пуленка, но оно же объясняет особую притягательность и очарование его музыки для слушателя.

1. Барт Р. Нулевая степень письма / Р. Барт // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму; [пер. с франц. составление и вступ. ст. Г. К. Косикова]. – М. : Издательская группа «Прогресс», 2000. – С. 50–96.
2. Жукова Олена Августівна. Фортепіанна творчість Франсіса Пуленка в контексті французьких клавірних традицій [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. А. Жукова ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. – К., 2009. – 218 с.
3. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 254 с.

4. Михайлова Ольга Валерьевна. Поэтика камерно-вокальной лирики Франсиса Пуленка [Текст] : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.03 / О. В. Михайлова ; Харьк. гос. ун-т искусств им. И. П. Котляревского. – Х., 2009. – 257 с.
5. Полікарпова Наталія Василівна. Специфіка вокально-сценічної інтерпретації моноопери ХХ століття (на матеріалі «Голосу людського» Ф. Пуленка та «Листів кохання» В. Губаренка) [Текст] : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / Н. В. Полікарпова; Харк. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. – Х., 2012. – 20 с.
6. Пуленк Ф. Я и мои друзья / Ф. Пуленк. – Л. : Музыка, 1977. – 158 с.
7. Холопова В. Стравинский в тексте музыки эпохи / В. Холопова // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 178–182.
8. Bernac Pierre. Francis Poulenc et ses mélodies / P. Bernac. – Paris : Buchet-Chastel, 1978. – 220 p.
9. Clifton Kevin Mark. Poulenc's ambivalence: a study in tonality, musical style, and sexuality : Dissertation for the Degree of PhD / M. K. Clifton. – Austin : University of Texas at Austin, 2002. – 159 p.
10. Lacombe H. Francis Poulenc / H. Lacombe. – Paris : Fayard, 2013. – 1104 p.
11. Poulenc F. Correspondance 1910–1963 / F. Poulenc / [Réunie, choisie, présente et annotée par Myriam Chimènes]. – Paris : Fayard, 1994. – 1129 p.
12. Poulenc F. J'écris ce qui me chante : Textes et entretiens, réunis, présentés et annotés par Nicolas Southon / F. Poulenc. – Paris : Fayard, 2011. – 920 p.
13. Souillard Christine. Ravel / C. Souillard. – Paris : J.-P. Gissero, 1998. – 127 p.

Менделенко Дарья. «Моя музыка – это мой портрет»: о стилистических заимствованиях и стилевой оригинальности музыки Ф. Пуленка. В статье рассмотрены причины и истоки заимствований в музыке Пуленка, различные трактовки этого явления в современных музыковедческих исследованиях, а также сочетание в его творчестве большого количества стилистических «составляющих» и оригинального авторского стиля, узнаваемого с первых тактов.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, стилистическое заимствование, цитата, авторский стиль.

Менделенко Дар'я. «Моя музыка – це мій портрет»: про стилістичні запозичення та стильову оригінальність музики Ф. Пуленка. У статті розглянуто причини і витоки запозичень в музиці Пуленка, різні трактування цього явища в сучасних музикознавчих дослідженнях, а також поєднання в творчості композитора великої кількості стилістичних «складових» і оригінального авторського стилю, що упізнається з перших тактів.

Ключові слова: Ф. Пуленк, стилістичне запозичення, цитата, авторський стиль.

Mendelenko Daria. «My music is my portrait»: stylistic borrowings and originality of style in the music of Francis Poulenc. The article discusses

the causes and sources of borrowings in the music of Poulenc, various interpretations of this phenomenon in contemporary musicological research as well as the combination in his creative work a large number of stylistic insertions and original author's style, recognizable from the first measure.

Key words: F. Poulenc, stylistic borrowing, citation, author's style.

Аделина Ефименко

ОЛИВЬЕ МЕССИАН: MESSE DE LA PENTECOTE

Актуальность темы. Понимание католической церковью слушания музыки во время мессы в качестве *simplex intuitus*, «лицезрения», погружения в созерцание литургического события (Й. Пипер¹, Й. Оверат)², не всегда расценивалось как процесс активного участия в литургии – *participatio actiosa* (Пий X)³. Ритуальная сущность литургического действия в ее круговой, альтернируемой, «дышащей» и движущейся последовательности разнообразных проявлений активности общины (*actiosa* в слушании, видении, дыхании, жестах, движениях и т.п.), свидетельствовали в пользу трактовки композиторами музыкального гештальта мессы как «атмосферы» ритуала⁴. Последняя приобрела особое значение в литургических произведениях Оливье Мессиаана. Показательно, что в музыковедческой литературе встречается сравнение музыки Мессиаана с поэзией Шарля Бодлера. На характер ощущения богослужебной атмосферы Мессиааном указывает бодлеровское высказывание «*Les parfûms, les couleurs et les sons se répondent*» («Ароматы, краски и звуки корреспондируют друг с другом»). Подобные сравнения встречаются у Э. Зайделя в связи с феноменом мессиаановской синестезии: «смысл одной сущности проявляется в другой: теология в эстетике и эстетика в теологии»⁵.

Написание *Musique liturgique* Мессиаан осмысливал как процесс богослужебно-ритуальный. Однако в его понимании музыка в ритуале следует не каноническим правилам, а авторским⁶. Как справедливо

¹ См.: [18].

² См.: [16, S. 194].

³ См.: [19, S. 23–34].

⁴ *Atmosphäre* – с греч. *atmós* – ἀτμός, пар, дыхание, – понятие, которые выявляет временной аспект Богослужения и *sphäre* – с греч. σφαίρα *sphaira*, шар, – понятие, связанное с его пространственным бытием.

⁵ См.: [19, S. 165].

⁶ При сравнении этого феномена О. Мессиаана с романтическим феноменом «религии искусства» формируется понимание его творчества как музыкальной теологии или литургии искусства/творчества. В синтезе литургий звучания, света, красок, кристалла, движения, ритма создается атмосфера служения красоте Божественного, Всевышнего. В