

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK



УДК 788.7

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_32

К. А. ЖАБИНСКИЙ

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Ф. ПУЛЕНК. СОНАТА ДЛЯ ГОБОЯ И ФОРТЕПИАНО «ПАМЯТИ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА»: ДУХОВНЫЙ ДИАЛОГ ПЕРЕД ЛИЦОМ ВЕЧНОСТИ

В публикуемой статье раскрывается концептуальный замысел одного из выдающихся образцов позднего творчества Ф. Пуленка – Сонаты для гобоя и фортепиано (1962). С одной стороны, отмечается, что названная Соната, будучи авторским «приношением» памяти умершего С. Прокофьева, как бы подытоживает (наряду с аналогичной Сонатой для кларнета, посвященной А. Онеггеру), весьма обширную серию музыкальных и литературных сочинений-«мемориалов» Пуленка 1940-х – начала 1960-х годов. Исходя из этого, допустимо рассматривать «прокофьевский» опус в контексте задуманной, однако не завершенной автором «тетралогии» камерно-ансамблевых сонат для деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет, фагот). С другой стороны, каждая из перечисленных сонат характеризуется индивидуальностью композиционного строения, музыкальной драматургии, а также специфической завуалированной программностью, обусловленной конкретным посвящением. В частности, художественная концепция Сонаты для гобоя представляет собой ярко своеобразное «двуединство» различных аспектов традиционной «мемориальности». На протяжении указанного цикла «музыкальный портрет» С. Прокофьева 1920-х годов, запечатлеваемый композитором-«мемуаристом» (часть II – «Скерцо»), органично дополняется авторским «надгробным словом» в память ушедшего (финал Сонаты – «Оплакивание»). Заостренный контраст в данном случае позволяет более глубоко воспринять многогранную личность русского художника, вбирающую в себя и «шутовство» как проявление оптимистического мирозерцания, и устремленность к постижению религиозно-философских основ человеческого бытия. В обозначенном ракурсе интерпретируется видимое сближение заключительной части Сонаты с поздними духовными произведениями Пуленка (прежде всего, «Семью респонсориями Страстной недели»), вплоть до соответствующих автоцитат, представленных в «Оплакивании». Прокофьев как олицетворение «праведности» в евангельском ее толковании – закономерное «резюме», утверждаемое автором мемориального опуса на пороге Вечности и предначертанной «дружеской встречи» в ином мире.

Ключевые слова: Ф. Пуленк, Соната для гобоя и фортепиано, мемориальность, С. Прокофьев, «музыкальный портрет», религиозно-философские мотивы.

Для цитирования: Жабинский К. А. Ф. Пуленк. Соната для гобоя и фортепиано «Памяти Сергея Прокофьева»: Духовный диалог перед лицом Вечности // Южно-Российский музыкальный альманах. 2024. № 1. С. 32-39.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_32

K. ZHABINSKY

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

**F. POULENC. SONATA FOR OBOE AND PIANO
“IN MEMORY OF SERGEI PROKOFIEV”: THE SPIRITUAL DIALOGUE
IN THE FACE OF ETERNITY**

The published article reveals the conceptual intention of Sonata for Oboe and Piano (1962) by F. Poulenc – it's the outstanding example of his late work. On the one hand, it is noted that Oboe Sonata, being the author's "offering" to the memory of the deceased S. Prokofiev, seems to summarize (along with a similar Sonata for Clarinet dedicated to the memory of A. Honegger) a very extensive series of musical and literary "memorial" works by Poulenc in the 1940s – early 1960s. Based on this, it is permissible to consider the "Prokofiev's" opus in the context of the "tetralogy" of chamber-ensemble sonatas for woodwind instruments (flute, oboe, clarinet, bassoon) conceived, but not completed by the author. On the other hand, each of the listed sonatas is characterized by an individual compositional structure, musical dramaturgy, as well as a specific veiled program due to a specific dedication. In particular, the artistic concept of the Oboe Sonata represents a clearly unique "dual unity" of various aspects of traditional "memorial tendency". Throughout this cycle, the "musical portrait" of S. Prokofiev of the 1920s, captured by the composer "memoirist" (Part II – "Scherzo"), is organically supplemented by the author's "funeral word" in memory of the deceased (Sonata finale – "Deploration"). The sharpened contrast in this case allows us to more deeply perceive the multifaceted personality of the Russian artist, which incorporates both "buffoonery" as a manifestation of an optimistic worldview, and aspiration to comprehend the religious and philosophical foundations of human existence. From the indicated perspective, the apparent convergence of the final movement of the Sonata with Poulenc's late spiritual works (primarily the "Seven Responsories of Holy Week") is interpreted, right down to the corresponding auto-quotations presented in the "Deploration". Prokofiev as the personification of "righteousness" in its Evangelical interpretation is a logical "summary" affirmed by the author of the memorial opus on the threshold of Eternity and the destined "friendly meeting" in another world.

Keywords: F. Poulenc, Sonata for Oboe and Piano, memorial tendency, S. Prokofiev, "musical portrait", religious and philosophical motives.

For citation: Zhabinsky K. F. Poulenc. Sonata for Oboe and Piano "In memory of Sergei Prokofiev": The spiritual dialogue in the face of Eternity // *South-Russian Musical Anthology*. 2024. No. 1. Pp. 32-39.

DOI: 10.52469/20764766_2024_01_32



Одно из почетных мест в ряду композиторских юбилеев 2024 года принадлежит 125-летию со дня рождения Франсиса Пуленка. Упоминание об этой знаменательной дате представляется уместным не только в связи с выдающимися заслугами французского композитора перед музыкальной культурой XX столетия. Важно и другое: творческое наследие Пуленка является признанным образцом яркой национальной характеристики, органично сочетаемой с тяготением к интенсивному диалогу с художественными традициями других европейских стран. В числе указанных традиций, как известно, фигурировала и русская музыкальная классика. Более всего, по утверждению Пуленка, его привлекали сочинения М. Мусоргского, И. Стравинского и С. Прокофьева (см.: [1, с. 255–256, 262–264]). С их творчеством Пуленк не расставался на про-

тяжении многих десятилетий, и вполне естественно, что прощальный «диптих» – камерные сонаты для гобоя и для кларнета, завершенные композитором незадолго до смерти, осенью 1962 года, – также характеризуется индивидуальным преломлением «русских мотивов». В данном аспекте закономерен ощутимый интерес отечественных исследователей к Сонате для гобоя, посвященной автором «памяти Сергея Прокофьева» и неоднократно становившейся объектом для разнообразных толкований (см.: [2; 3; 4]). В соответствующих публикациях выдвигались предположения относительно вероятных мотивов создания упомянутого опуса, присущих ему скрытых элементов программности, неких «синтезирующих» устремлений (в частности, индивидуально трактуемого «синтеза жанров») и т. д.

Предваряя дальнейшие рассуждения, обозначим бесспорную, ясно очерченную тенденцию, которая, пожалуй, достигла своеобразной вершины в Сонате для гобоя, – речь идет о *мемориальности* позднего творчества Пуленка в целом. По-видимому, указанная склонность была изначально присуща композитору, отличавшемуся меланхолическим складом характера; ее доминирующая роль выявилась благодаря событиям Второй мировой войны, с видимой остротой пережитым и запечатленным в музыке Пуленка. Следует заметить, что в 1940-х – начале 1960-х годов диапазон проявлений этой мемориальности отличался видимой широтой. Регулярно появлялись музыкальные сочинения памяти скончавшихся или погибших друзей и коллег Пуленка, мастеров европейского искусства и меценатов (*Stabat Mater*, Скрипичная и Флейтовая сонаты, Элегия для валторны и фортепиано, оркестровка посмертно изданных пьес Э. Сати, Новеллетта на тему М. де Фальи), песни и романсы на стихи умерших поэтов Р. Десноса, М. Жакоба, П. Элюара. Композитор опубликовал мемуарные очерки «Сердце Мориса Равеля», «Приношение Беле Бартоку», «Музыка и Русский балет Сергея Дягилева», эссе о фортепианной музыке Э. Сати и С. Прокофьева. Кроме того, в 1955 и 1962 годах на Радио Романской Швейцарии записывались «автобиографические» беседы Пуленка со Стефаном Оделем (к сожалению, этот цикл из 12 радиопередач, снабженный общим названием «Мои друзья и я», остался незавершенным). Данный проект можно было бы назвать «мемориальным»: практически все герои задуманного «радиоповествования», кроме И. Стравинского, к началу 1960-х годов уже скончались.

Наряду с очевидной «центробежностью» освещаемого процесса, вызывает интерес диаметрально противоположная тенденция: к отдельным персоналиям указанных публикаций (включая Прокофьева) Пуленк-мемуарист возвращался неоднократно. Он словно продолжал неоконченный «диалог» с умершими, как бы восстанавливая прерванную нить многолетнего общения, стремясь «договорить» или вновь поведать что-то очень важное. Чрезвычайно показателен финальный абзац упоминавшегося очерка о фортепианной музыке Прокофьева (текст был написан осенью 1951 года для предполагаемого двухтомника «Русская музыка» под редакцией П. Сувчинского): «...если случайно, дорогой Серж, эти строки попадутся Вам на глаза, пусть они засвидетельствуют (хотя, может быть, и несовершенно), что я никогда не переставал восхищаться Вами и любить Вас <...>» [5, с. 110]. Летом 1953-го, с большим опозданием узнав о смерти Прокофьева, автор дополнил очерк

еще несколькими строками: «Дорогой Серж... Я должен, увы, говорить теперь о Вас в прошлом. Но я не могу этого сделать, ибо всё то, что я любил, навечно со мной. <...> Уверен, что будущее лишь подтвердит постоянство Вашего лучезарного гения» [Там же, с. 111].

Пуленк искренне восхищался многими прокофьевскими сочинениями – фортепианными концертами и сонатами¹, операми и балетами («Игрок», «Огненный ангел», «Блудный сын», «Семен Котко», «Дуэнья»), Второй и Пятой симфониями, скрипичными концертами, музыкой к кинофильмам («Поручик Киже», «Александр Невский», «Иван Грозный») и др. «Музыка Прокофьева составляет часть моей эмоциональной жизни», – указывал Пуленк [Там же, с. 109], и эта связь не прерывалась до конца его земного пути, ведь знакомство французского мастера с «шедеврами ушедшего друга» продолжалось в 1950-х – начале 1960-х годов [7, с. 135]². Можно допустить, что замысел «мемориального» сочинения, посвященного Прокофьеву, также формировался в течение ряда лет и был реализован, когда здоровье Пуленка ухудшилось, когда неотвязные предчувствия относительно близящегося ухода из жизни побудили композитора ускорить работу над соответствующей камерной сонатой [8, с. 102].

Отсюда произрастает и специфическая трактовка *программности*, характерная для этого сочинения. Во-первых, традиционный сонатный цикл фактически преобразуется «изнутри», благодаря чему «неспешные» крайние части в Гобойной сонате обрамляют быструю серединную. Во-вторых, жанровые заглавия упомянутых частей («Элегия» – «Скерцо» – «Оплакивание») порождают определенные ассоциации, весьма значимые для автора. В-третьих, подобной же ассоциативной ролью наделяется выбранный инструментальный состав. Разумеется, фортепианная партия как «пространство духовного собеседования» подразумевается изначально, ведь Прокофьев и Пуленк были концертирующими пианистами (следует напомнить, что последнее концертное выступление Пуленка состоялось за несколько дней до смерти). Однако выбор «облигатного» тембра гобоя представляется весьма показательным. У французских музыкантов первой половины XX века названный тембр, помимо распространенных ассоциаций «ностальгического» плана, должен был вызывать несомненные параллели с русской музыкой. (Этому, безусловно, способствовали дягилевские «Сезоны», открывшие для парижан классические шедевры отечественных мастеров с ярко выраженными «фольклорными коннотациями».) Для Пуленка соответствующие параллели обретали конкрет-

ную направленность, поскольку его первое знакомство с музыкой Прокофьева (1921, «Русский балет» Дягилева) было связано с балетом «Сказка про Шута» [8, с. 94], в котором гобойю поручалась одна из важнейших драматургических функций – речь идет о проведениях лирической темы заглавного героя, а также образной сфере лирики в целом.

Не будет лишним отметить, что триумфальный успех названного балета в Париже активно комментировался прессой, зачастую усматривавшей в сюжете «Шута» некий автобиографический подтекст [9, с. 206]. Кроме внешних событийных поводов, описывались и характерная для молодого Прокофьева «шутовская» манера поведения, и соответствующий внешний облик, инспирируемый влияниями русского футуризма предоктябрьской эпохи. Вообще Прокофьев 1920-х годов очень ценил юмор, хлесткое словцо и другие проявления жизнерадостного мироощущения. Исходя из этого, встречи с Пуленком, несомненно, вызывали у Прокофьева позитивную реакцию. Как вспоминала позднее Лина Прокофьева, «Пуленк был человек веселый и остроумный. Сергею Сергеевичу это нравилось, и их встречи всегда были очень оживленными» [10, с. 188]. Вот почему образная сфера «шутовства» – на поверхностный взгляд, противоречащая «мемориальной» идее цикла, – представлена здесь ярко и масштабно. «Скерцо», увлекательно-игровая средняя часть Гобойной сонаты, в концепционном плане соотносится с предшествующей «Элегией», подобно тому как запечатлеваемая атмосфера «ностальгических воспоминаний» служит неким фоном для «звукового портрета» Прокофьева, условно говоря, сорокалетней давности (времен «Шута»). Здесь прослеживаются и определенные стилистические параллели со «скерцозно-тарантелльными» темами ранних прокофьевских фортепианных сонат (например, Второй или Третьей), высоко ценимых Пуленком.

Менее очевидным представляется образно-смысловой подтекст финальной части цикла – «Оплакивания». С одной стороны, весьма соблазнительным было бы в данном случае также провести конкретную параллель с наследием Прокофьева: речь идет о «Мертвом поле» из фильма (а также позднейшей кантаты) «Александр Невский», преломляющем фольклорные традиции, – подразумеваются русские протяжные песни скорбно-элегического характера [3, с. 36]. С другой стороны, автор Гобойной сонаты указывал, что стиливым ориентиром в процессе работы над заключительной частью явилось «литургическое пение» [11, с. 252]. Цитируемый комментарий позволяет специалисту раскрыть

жанровый подтекст именованной *Deploation*, отсылающего к богослужебной практике французской католической церкви (*Deploation du Christ* – «Оплакивание Христа»; см.: [4, с. 44]). В недавних исследовательских публикациях отмечается бесспорная стилистическая близость упомянутой части цикла и «прощального» духовного сочинения Пуленка – «Семи респонсориес Страстной недели» (1961–1962), вплоть до узнаваемой (хотя и несколько видоизмененной) цитаты из Респонсория № 7 «*Ecce quomodo moritur justus*» («Вот, [смотри,] как умирает праведник»), фигурирующей в «Оплакивании». Поскольку обозначенный духовный опус, родственник широко известным композициям «Семь слов Иисуса Христа», принадлежит к «пассионной сфере», возникает гипотеза по поводу рассмотрения Гобойной сонаты в аналогичном ракурсе – как своеобразного «инструментального пассиона» [Там же, с. 45]. Столь радикальные выводы представляются едва ли обоснованными, учитывая несомненную «дистанцированность» I и II частей Сонаты от соответствующей традиции «литургического пения» (иными словами, декларируемый тезис о «семантическом родстве» музыкального тематизма двух произведений в целом трактован с явно избыточной «широтой» [Там же, с. 44]). Более продуктивным выглядит рассмотрение указанного финала с учетом «мемориальных» ассоциаций, непосредственно обуславливаемых авторским замыслом.

Как известно, латинский текст о «смерти праведника» основывается на «святоотеческих маргиналиях» к евангельскому фрагменту, описывающему Распятие. В Евангелии от Луки говорится: «...и сделалась тьма по всей земле до часа девятого; и померкло солнце, и завеса в храме раз(о)дралась посредине. Иисус, возгласив громким голосом, сказал: Отче! В руки Твои предаю дух Мой. И сие сказав, испустил дух. Сотник же, видев происходящее, прославил Бога и сказал: истинно Человек Этот был праведник» (Лк. 23, 44–47). Приводимое евангелистом подлинное речение Иисуса традиционно включается в музыкальные композиции «Семь слов», тогда как интересующая нас фраза о «праведнике» запечатлевает некое «восхваление» подвига на Кресте. Данное высказывание принадлежит одному из «начальствующих» (сотник командовал отрядом римских воинов, охранявшим место казни), враждебных Учению Христа, однако после Распятия уверовавших в Него («видев происходящее, прославил Бога»). Насколько оправданна такая параллель в мемориальном сочинении памяти композитора Сергея Прокофьева?

Его современные биографы отмечают, что религиозная «индифферентность», присущая

Прокофьеву в дооктябрьский период, на протяжении эмиграции уступила место специфическому «вероисповеданию». Именно в 1920-е годы Прокофьев стал приверженцем теософской доктрины «Христианская наука» (Christian Science), идентифицируемой с позиций религиоведения в качестве одной из многочисленных протестантских сект, обосновавшихся на территории США и Западной Европы [12; 13]. О своем «обретении веры» Прокофьев неоднократно рассказывал друзьям и знакомым (отчасти из личных побуждений, отчасти следуя нормам прозелитизма), следовательно, Пуленк вполне мог, хотя бы в общих чертах, слышать об этом. Во всяком случае, беседуя с Одедем, автор Гобойной сонаты заметил: «...его (Прокофьева. – К. Ж.), главным образом, интересовали жизнь и история религий... Его опера “Огненный ангел” – великолепная опера – прекрасное доказательство этого интереса к религии» (курсив мой. – К. Ж.) [8, с. 96]. И далее последовало довольно примечательное сопоставление с «Хованщиной» Мусоргского, «в основу» которой, по словам Одеда, была «положена религиозная проблема старообрядцев»; Пуленк не возражал против указанной параллели: «Да <...> Почти то же он (Прокофьев. – К. Ж.) сделал в “Огненном ангеле”» [Там же]. Иными словами, Прокофьев воспринимался его французским коллегой в качестве художника, безусловно устремленного к постижению религиозных истин, к размышлениям о вере, что свидетельствовало о «праведности» русского композитора, невзирая на выбранную им профессиональную ориентацию³.

Помимо этого, Пуленк, унаследовавший характерные для символистской эпохи «религиозные интенции» в толковании процессов художественного творчества, должен был рассматривать аналогичные проявления «праведности» и более широко. Примечателен его отзыв о Прокофьеве, которого, наряду с религией, по-настоящему «...интересовала только музыка, я даже осмелюсь сказать – ЕГО МУЗЫКА!» [8, с. 97]. Все «побочные» интересы, столь высоко ценимые «прокофьевским» кругом (не исключая Пуленка): литературные опыты, шахматы, бридж, любовь к автомобильным путешествиям и другим светским «увеселениям», – характеризовались самим Прокофьевым как малосущественные и второстепенные. Поскольку интенсивность его творческой работы в 1920–1930-х годах неизменно поражала французского мастера, возвышенный облик «праведного художника» в данном контексте фактически уподоблялся религиозному «святому». Эта близость выглядела самоочевидной, поскольку именно тогда Прокофьев не раз обращался к «вероисповедным темам» в сво-

их произведениях, а также сочинял духовную по сути музыку, ориентируясь на самые разнообразные контексты, «поверх» определенных жанровых рамок (назовем хотя бы «Войну и мир», «Поручика Киже», «Александра Невского», «Ивана Грозного» и т. д.).

О бесспорной религиозности «праведного художника» и его творений Пуленк высказывался неоднократно. К примеру, в связи с «Респонсориями Страстной недели» он упоминал о более раннем произведении И. Стравинского на тексты соответствующих богослужений («Threni»), почтительно именуя старшего коллегу «святым Игорем» [14, с. 98]. В беседах с Одедем, рассуждая о своей кантате «Лик человеческий», Пуленк особо подчеркнул ее «возвышенный характер» и далее резюмировал: «“Свобода”, завершающая это произведение, – разве... не самая настоящая молитва? К тому же я писал эту кантату почти с религиозным чувством» [8, с. 48–49]. По окончании работы над оперой «Диалоги кармелиток» автор дополнил партитуру сакраментальной фразой «Deo gratias» («Милостью Божией»), и т. д. С отмеченными проявлениями индивидуальной религиозности корреспондирует наблюдение Одеда о «...присущей композитору горячей вере и сосредоточенности... 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 <...>» [Там же, с. 17] и сопоставимое с удивительно благотворным воздействием красот храмовой архитектуры или природы в родных местах композитора. Пуленк был склонен полагать, что любому истинному художнику подобная уверенность ниспосылается высшими сферами; это позволяло автору Гобойной сонаты с видимой беспечностью утверждать: «Я верую, как деревенский кюре...» [Там же].

Цитируемое признание может показаться неким «интеллектуальным кокетством» художника, зримо олицетворяющего собой парижскую утонченность и эстетизм. Но в словах Пуленка содержалась и немалая доля истины, поскольку еще с 1930-х годов он был страстно увлечен христианским Средневековьем, начиная с регулярных паломнических поездок в Рокамадур, к «святым местам» (прежде всего, к изваянию «Черной Богоматери») и заканчивая созданием духовных песнопений на средневековые религиозные (неканонические) тексты. Прежде всего, надлежит упомянуть «Четыре маленькие молитвы святому Франциску Ассизскому» (1948) и «Лауды святого Антония Падуанского» (1959), ведь на протяжении послевоенных лет в творчестве и дружеском общении Пуленка явственно ощущался дух «со-

³ Согласно утверждению Пуленка, вдохновляющим примером в этом отношении для него являлись родители: «Мой отец, как и вся его семья, отличался глубокой, но очень терпимой религиозностью, без малейшего догматизма» [8, с. 48].

1. Левская Е. В. Франсис Пуленк и русская музыкальная культура // Русско-французские музыкальные связи: сб. науч. ст. СПб.: СПбГК им. Н. А. Римского-Корсакова, 2003. С. 255–273.
2. Толстых Н. П. Камерно-ансамблевая музыка XX века в курсе фортепиано: Франсис Пуленк. Утренняя серенада; Соната для гобоя и фортепиано // Курс фортепиано в системе музыкального образования: сб. тр. М.: РАМ им. Гнесиных, 1997. Вып. 138. С. 114–127.
3. Самойлова А. В. Соната для гобоя и фортепиано Ф. Пуленка в ряду «триады» последних камерных сонат // Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание: материалы II Международной науч.-практ. конф. Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2014. С. 32–39.
4. Багрова Е. Ю. Размышления о синтезе жанров в Сонате для гобоя и фортепиано Франсиса Пуленка // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2014. № 4. С. 36–45.
5. Пуленк Ф. Его фортепианная музыка [о творчестве С. Прокофьева] // Советская музыка. 1968. № 4. С. 108–111.
6. Прокофьев С. С. Дневник: 1907–1933: в 2 ч. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Ч. 2: 1919–1933. 892 с.
7. Гофман Р. Франсис Пуленк // Советская музыка. 1963. № 4. С. 132–135.
8. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977. 160 с.
9. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд. 2-е, перераб. и доп. М.: Сов. композитор, 1973. 664 с.
10. Прокофьева Л. И. Из воспоминаний // Сергей Прокофьев: Статьи и материалы. Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Музыка, 1965. С. 174–232.
11. Пуленк Ф. Письма. Л.–М.: Музыка, 1970. 312 с.
12. Рахманова М. П. Прокофьев и Christian Science // Сергей Прокофьев: К 110-летию со дня рождения: Письма, воспоминания, статьи / ред.-сост. М. П. Рахманова. М.: ГЦММК им. М. И. Глинки, 2001. С. 246–254.
13. Савкина Н. П. Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: материалы науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 241–256.
14. Бакун М. И. Семь респонсориес Страстной недели Франсиса Пуленка: к истории создания // Opera musicologica. 2009. № 2. С. 95–106.
15. Филенко Г. Т. Франсис Пуленк – писатель // Пуленк Ф. Я и мои друзья. Л.: Музыка, 1977. С. 3–12.
16. Бакун М. И. «Непреднамеренная автобиография», или Письма Франсиса Пуленка 1910–1963 годов // Музыковедение. 2011. № 6. С. 31–35.

1. *Levskaya E.* Francis Pulen'k i russkaya muzykal'naya kul'tura [Francis Poulenc and the Russian musical culture]. In: Russko-frantsuzskie muzykal'nye svyazi [Russian-French musical connections]: collected research articles. St. Petersburg: N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory, 2003. Pp. 255–273.
2. *Tolstykh N.* Kamerno-ansamblevaya muzyka XX veka v kurse fortepiano: Francis Pulen'k. Utrennyaya serenada; Sonata dlya goboya i fortepiano [The 20th century chamber ensemble music in the piano course of studies: Francis Poulenc. Aubade; Sonata for Oboe and Piano]. In: Kurs fortepiano v sisteme muzykal'nogo obrazovaniya [Piano course of studies in the system of music education]: collected works. Moscow: Gnessins Russian Academy of Music, 1997. Issue 138. Pp. 114–127.
3. *Samoylova A.* Sonata dlya goboya i fortepiano F. Pulenka v ryadu «triady» poslednykh kamernykh sonat [Sonata for Oboe and Piano by F. Poulenc in the series of his last chamber Sonatas “triad”]. In: Khudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoy kul'ture: tvorchestvo – ispolnitel'stvo – gumanitarnoe znanie [Work of art in the modern culture: Creative work – Performing art – Humanity knowledge]:

materials of the 2nd International research-practice conference. Chelyabinsk: P. Tchaikovsky South-Ural State Institute of Arts, 2014. Pp. 32–39.

4. *Bagrova E.* Razmyshleniya o sinteze zhanrov v Sonate dlya goboya i fortepiano Fransisa Pulenka [The thoughts on genre synthesis in Sonata for Oboe and Piano by Francis Poulenc]. In: *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh* [Research Transactions of Gnessins Russian Academy of Music]. 2014. No. 4. Pp. 36–45.

5. *Pulenk F.* Ego fortepiannaya muzyka (o tvorchestve S. Prokof'eva) [His Piano Music (on the creative work by S. Prokofiev)]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1968. No. 4. Pp. 108–111.

6. *Prokof'ev S.* Dnevnik: 1907–1933 [The Journal: 1907–1933]: in 2 parts. Paris: Serge Prokofiev Estate, 2002. Part 2: 1919–1933. 892 p.

7. *Gofman R.* Francis Pulenk [Francis Poulenc]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1963. No. 4. Pp. 132–135.

8. *Pulenk F.* Ya i moi druz'ya [I and my friends]. Leningrad: Muzyka, 1977. 160 p.

9. *Nest'ev I.* Zhizn' Sergeya Prokof'eva [The Life of Sergei Prokofiev]. The 2nd re-cast. and suppl. ed. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 664 p.

10. *Prokof'eva L.* Iz vospominaniy [From the Memoires]. In: *Sergey Prokof'ev: Stat'i i materialy* [Sergei Prokofiev: Articles and materials]. The 2nd re-cast. and suppl. ed. Moscow: Muzyka, 1965. Pp. 174–232.

11. *Pulenk F.* Pis'ma [Letters]. Leningrad–Moscow: Muzyka, 1970. 312 p.

12. *Rakhmanova N.* Prokof'ev i Christian Science [S. Prokofiev and Christian Science]. In: *Sergey Prokof'ev: K 110-letiyu so dnya rozhdeniya: Pis'ma, vospominaniya, stat'i* [Sergei Prokofiev: On the 110th anniversary of his birth: Letters, reminiscences, articles]. Comp. and ed. by M. Rakhmanova. Moscow: M. Glinka State Central Museum of Musical Culture, 2001. Pp. 246–254.

13. *Savkina N.* Khristianskaya nauka v zhizni S. S. Prokof'eva [Christian Science in the life of S. Prokofiev]. In: *Nauchnye chteniya pamyati A. I. Kandinskogo* [Readings in memory of A. Kandinsky]: materials of research conference. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2007. Pp. 241–256.

14. *Bakun M.* Sem' responsoriev Strastnoy nedeli Fransisa Pulenka: k istorii sozdaniya [Seven Responsories of Holy Week: towards the history of creation]. In: *Opera musicologica*. 2009. No. 2. Pp. 95–106.

15. *Filenko G.* Francis Pulenk – pisatel' [Francis Poulenc as a writer]. In: *Pulenk F. Ya i moi druz'ya* [I and my friends]. Leningrad: Muzyka, 1977. Pp. 3–12.

16. *Bakun M.* «Neprednamerennaya avtobiografiya», ili Pis'ma Fransisa Pulenka 1910–1963 godov [“The Unpremeditated Autobiography”, or Francis Poulenc's Letters of 1910–1963]. In: *Muzykovedenie* [Musicology]. 2011. No. 6. Pp. 21–35.

Жабинский Константин Анатольевич

старший преподаватель, библиограф

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

Россия, 344002, Ростов-на-Дону

zhabskiy55@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2843-3388

Konstantin A. Zhabinsky

Senior lecturer, Bibliographer

S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

Russia, 344002, Rostov-on-Don

zhabskiy55@mail.ru

ORCID: 0000-0003-2843-3388