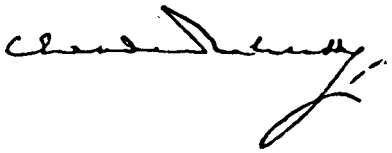
Клод Дебюсси

КЛАССИКИ МИРОВОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ



Ю. КРЕМЛЕВ

Клод Дебюсси

Издательство Музыка Москва 1965

ЛЕНИНГРАДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ
ТЕАТРА, МУЗЫКИ И КИНЕМАТОГРАФИИ

78И
К79

ВВЕДЕНИЕ

Имя Клода Дебюсси для русских дорого. Связи его творчества с русской культурой глубоки и многосторонни. Они — давнего происхождения и насчитывают более восьми десятилетий. В возрасте девятнадцати и двадцати лет Дебюсси провел в России несколько месяцев. Его знакомство с русской музыкой, видимо, началось значительно раньше, но за время поездок в Россию расширилось и обогатилось. Тридцать с лишком лет спустя Дебюсси вновь посетил Россию — в зените своей славы и на пороге смертельной болезни. Почти вся творческая жизнь Дебюсси как композитора прошла под знаком большого и любовного внимания к русской музыке, давшей ему великие, увлекательные примеры художественного новаторства.

В свою очередь, деятели русской музыкальной культуры отнеслись очень внимательно к творчеству Дебюсси, а некоторые из них нашли в этом творчестве черты дорогие и близкие (достаточно назвать имена Скрябина, Стравинского, Мясковского).

Дебюсси — одна из вершин музыки недавнего прошлого, художник неповторимой творческой индивидуальности, редкого обаяния. Вместе с тем, особое значение его творчества вызвано тем фактом, что Дебюсси — основатель и самый яркий, самый после-

довательный представитель импрессионизма в музыке.

Можно относиться различно к течению импрессионизма в целом, но нельзя отрицать очень крупную и разностороннюю роль его в мировом искусстве последнего столетия. К тому же, роль эта не завершена. Те или иные черты, те или иные флюиды импрессионизма продолжают свою жизнь, сохраняют свое воздействие и в творческой практике современности. Понять эстетику импрессионизма — значит постигнуть очень многое решающее в резких сдвигах и переломах европейского искусства последней четверти прошлого века, подготовивших крайне противоречивое и конфликтное становление искусства новейшего времени. Легко заметить, что импрессионизм, возникший и развившийся на самой грани эпохи империализма, явился не только очень важным звеном, но и решающим рубежом художественного процесса, рубежом явлений во многом противоположных.

Роль Дебюсси как крупнейшего импрессиониста в музыке делает его фигуру чрезвычайно знаменательной и заманчивой для изучения не только в плане чисто монографическом, но и в плане музыкально-историческом. Искусство Дебюсси, казавшееся многим далеким или оторванным от жизни, на деле отразило и запечатлело острые жизненные противоположности с исключительной пластической ясностью и стройностью. Чем больше в этом искусстве сдержанности и тишины, тем вернее открывается в нем перед вдумчивым восприятием существо страстей и тревог, радостных порывов и тяжких разочарований. Они просвечивают сквозь безупречное изящество форм подобно образам жестоких битв, выраженных линиями пленительно-грациозного рисунка. И тут, кстати сказать, нечто приближающее Дебюсси к Шопену (при всех их громадных различиях!). И у того, и у другого требования прекрасного никогда не позволяют отойти от красоты и художественного достоинства, заглушить их безоглядными «криками правды». Поэтому самое сокровенное и в Дебюсси, и в Шопене пости-

гается нелегко, оно скрыто под покровом художественного обольщения.

Каковы же ныне возможности воссоздания творческой личности Дебюсси во всех ее основных контрастных чертах оригинальности и влиятельности, своеобразия и типичности?

Следует отметить, что многие необходимые подготовительные меры до сих пор не приняты даже на родине Дебюсси, во Франции, где у него много горячих почитателей, но покуда отсутствует планомерная работа по собиранию и изучению его наследия. Нельзя, правда, сказать, что литература о Дебюсси бедна. Напротив, она насчитывает многие десятки названий (если иметь в виду одни лишь книги, опубликованные во Франции и других странах). На страницах этих книг и статей рассеяно множество важных сведений, проницательных идей, метких и тонких наблюдений. Литература, посвященная жизни и творчеству Дебюсси, непрерывно растет и за последнее время не так уж редко пополняется ценными материалами — томиками эпистолярии, воспоминаниями, иконографией, исследованиями биографического и аналитического порядка.

И все же, факты остаются фактами. Нет до сих пор не только полного, академического, но даже маломальски исчерпывающего издания сочинений Дебюсси. Нет соответствующего издания его писем. Наконец, не собраны и не переизданы рассеянные в газетах и журналах весьма интересные критические статьи Дебюсси. Подготовленный самим автором к печати и опубликованный впервые после его смерти небольшой томик под названием «Господин Крош, антидилетант» не включает значительное число статей, относящихся к позднему периоду жизни композитора. Многое из наследия Дебюсси доныне находится в частных руках и частично не выявлено.

Все это свидетельствует, что фундаментальной базы для создания всесторонней монографии о жизни и творчестве Дебюсси пока нет. Каждый исследователь, не имеющий возможности изучить все перво-

источники, поневоле обращается в конце концов к книге лионского музыковеда Леона Валласа «Дебюсси и его время» (второе издание — 1958), известнои в качестве наиболее обстоятельного монографического исследования о жизни и творчестве Дебюсси. В этом труде, весьма кропотливом и старательном, читатель находит многое: очень обширную документацию, последовательность изложения, совокупность ряда критических высказываний о Дебюсси и т. д. Нельзя не быть благодарным Валласу, нельзя забывать что именно он, а не кто-либо другой, впервые собрал и систематизировал столь многочисленные материалы, написал такую солидную монографию о замечательном французском композиторе. Мимо нее, как важнейшего источника, не может пройти ни один исследователь жизни и творчества Дебюсси.

Однако монография Валласа не лишена значительных недостатков. Основные из них были наглядно сформулированы уже давно, в ходе дискуссии, завязавшейся вокруг первого издания книги, вышедшего в свет в 1932 году. Эта дискуссия (см. парижский журнал «La Revue Musicale» за май — октябрь 1934 г.) затронула такие слабые стороны труда Валласа, как отсутствие психологической и аналитической проницательности. В самом деле, Валлас был склонен трактовать черты характера и поведения Дебюсси упрощенно, порою почти обывательски, а в оценках его музыки не поднимался над уровнем выборочного пересказа сложившихся мнений. Дебюсси как оригинальный человек и Дебюсси как музыкант-поэт довольно бледно охарактеризованы Валласом.

Во втором издании книги (1958) ее документальная сторона усовершенствовалась. Но во всем, что касается существа монографии, Валлас проявил тут лишь прежние качества кропотливости и старательности. Под давлением критики он постарался избежать тех или иных сомнительных фрагментов, что сделало биографическую часть книги лишь более благополучной, но не более глубокой. А понимание Валласом му-

зыки Дебюсси осталось по-прежнему поверхностным, эклектическим.

К тому же, ряд новейших публикаций и исследований [1] показал особенно наглядно, что и Валлас смог изучить далеко не все основные факты творческой биографии Дебюсси, допустил немало ошибок и далеко не все, ему известное, убедительно использовал.

В итоге, монография Валласа рисуется пока как необходимый, но далеко не исчерпывающий источник. Полностью заменить и превзойти книгу Валласа сможет только исследование, основанное в еще большей мере на изучении первоисточников и руководимое подлинно передовыми эстетическими взглядами.

Выше говорилось о длительных и прочных связях искусства Дебюсси с русской культурой. Вместе с тем, литература о Дебюсси на русском языке пока весьма недостаточно отражает эти связи. Ни одна из крупных зарубежных (и, прежде всего, французских) монографий о Дебюсси не переведена на русский язык. Что же касается самой объемистой из работ о Дебюсси, написанных русскими музыковедами,— книги А. Альшванга (1935),— то она очень устарела, хотя бы потому, что автор в свое время не располагал и не мог располагать множеством важных документов о жизни и творчестве Дебюсси, опубликованных позднее.

Нельзя не указать и на другое существенное обстоятельство. В нашем искусствоведении интерес к импрессионизму вообще и к творчеству Дебюсси в частности долгое время сильно ограничивался вульгарными взглядами, не усматривавшими в импрессионистском искусстве ничего, кроме декаданса, упадка. Такой взгляд породил немало весьма однобоких суждений о творчестве Дебюсси и затемнил многие его стороны (аналогичное можно сказать о трактовке творчества Моне, Верлена, Родена и т. д.).

[1] Среди них выделяются: очень богатая материалами и фактами книга Марселя Дитши, первый том монографии Эдварда Локшпейзера.

Ныне подобные вульгарные взгляды в целом изжиты, но нередко проявляется противоположная односторонность — намерение выдавать импрессионизму и импрессионистам «индульгенции», снимающие с них реальные грехи эпохи ради идиллической и, по-своему, столь же пристрастной канонизации.

Но сейчас мы должны стремиться не к тому, чтобы опорочивать или идеализировать, обелять импрессионизм, а к тому, чтобы понять по возможности полно как его слабые, так и сильные стороны.

Предлагаемая книга ставит две основные задачи: 1) ввести в русскую литературу о Дебюсси основные факты его жизни и творческой деятельности, установленные старыми и новыми исследованиями,— факты, представляющиеся наиболее достоверными; 2) дать эстетическую оценку как творчеству Дебюсси (главным его проявлениям, главным ветвям, главным этапам развития), так и общехудожественным тенденциям этого творчества, делающим Дебюсси не только замечательным музыкантом, но и весьма ярким представителем целого периода мирового искусства.

Музыкальное новаторство Дебюсси общеизвестно. Его «находки» в области гармонии, ритма, оркестровки, своеобразнейшая трактовка мелодического начала, смелое и дерзкое отношение к вопросам музыкальной формы зачастую ошеломляли современников, вызывая восторги одних и возмущение других. Естественно, что музыка Дебюсси способна интенсивно привлекать исследователя своими специфическими качествами, своими чисто профессиональными сторонами.

Однако одностороннее увлечение специфическим всегда таит серьезную опасность.

Заманчиво для музыканта уделить наибольшую долю внимания музыке как таковой, всевозможным деталям ее структуры, их постепенному историческому формированию, возникновению, исчезанию, их сочетаниям, соотношениям, переходам из творчества одного композитора в творчество другого.

Но ныне, когда музыковедение столь развило тех-

нику «анализа», становится все более ясным и очевидным, что утончение и совершенствование «анализа», как такового, сплошь и рядом уводит от целостного понимания существа музыки, ее общечеловеческого содержания, а не приводит к нему.

Что же касается Дебюсси, то чисто музыкальный анализ его творчества должен оказаться особенно бесплодным, поскольку сам композитор так часто и так убедительно противопоставлял себя узким специалистам, замкнувшимся в области музыки. Очень правы те ценители творчества Дебюсси, которые не раз подчеркивали, что усвоение и использование опыта других искусств (прежде всего, живописи и литературы) дало ему, пожалуй, больше, чем изучение произведений музыкантов-предшественников.

Так вырисовывается неизбежная тема «Дебюсси и его время», значение которой было понято уже Валласом. И если при изучении творчества любого художника чрезвычайно важно понимать и исследовать более или менее многообразные связи с «временем», с эпохой, то при изучении творчества Дебюсси это особенно насущно. Автор этой книги считал своим прямым долгом, не пренебрегая чисто музыкальным, постоянно выходить за его пределы и искать конечных объяснений в общих тенденциях человеческой, национальной и исторической культуры, создавшей Дебюсси, приводить многочисленные факты, не только образующие фон, но и свидетельствующие о соответствии или несоответствии творчества Дебюсси тем или иным явлениям французской идеологии его времени.

Под конец введения и в связи с только что сказанным — еще одно замечание.

Не слишком ли мало мы интересовались в течение долгих лет личностью того или иного художника — не слишком ли мало для истинного понимания его творчества? Не пора ли бросить механическое отделение человеческой индивидуальности от творческой?

Хочется ответить: да, слишком мало, да, пора!

Конечно, личная жизнь замечательных художников всегда как бы отбрасывается в тень светом их та-

лантов. Самодовлеющее изучение такой личной жизни чревато нарушением действительных соотношений, грубыми ошибками оценок, а то и опошленной трактовкой художественного творчества, его причин и следствий. Но, вместе с тем, именно светотень создает подлинно живописные образы. И психологию художника невозможно глубоко понять, отстраняясь от психологии человека.

Только чувство меры может быть надежным руководителем в нахождении границ, за пределами которых творческая биография грозит превратиться в бытовое жизнеописание. Переходить эти границы не надо, равно как не следует переступать и рубежи, за которыми живой образ превращается в схему или икону. Вдобавок, ведь если творчество того или иного художника получает значение общечеловеческое — это всегда означает, что сама личность его переросла рамки частно-индивидуального, стала типической. Вот еще один довод в пользу истинного внимания к художнику как человеку!

Мне хочется принести большую, сердечную благодарность всем лицам и организациям, так или иначе содействовавшим написанию и завершению этой книги ценными советами, справками, присылкой и передачей материалов и т. д., в частности, Т. П. Васильевой, А. А. Гозенпуду, М. К. Михайлову, М. Б. Рабинович, Е. Е. Шведе, зарубежным коллегам Ж. Барракэ, Ж. Батори, М. Дитши, Д. Энгельбрехту, Ф. Лесюру, Э. Локшпейзеру, Н. Л. Слонимскому, В. М. Федорову; работникам Публичной библиотеки имени Салтыкова-Щедрина и библиотеки Государственного Института театра, музыки и кинематографии в Ленинграде, библиотеки Ленинградской консерватории, библиотеки Иностранной литературы в Москве, Национальной библиотеки и библиотеки Консерватории в Париже, библиотеки Конгресса в Вашингтоне, Государственному музыкальному музею имени М. И. Глинки,— предоставившему для издания ряд редких иллюстраций.

Глава первая

ДЕТСТВО

(1862—1871)

Шестидесятые годы прошлого века во Франции — это вторая половина «странной эпохи безумия и позора», как метко назвал империю Наполеона III Эмиль Золя.

Завершение промышленного переворота и рост концентрации производства. Демагогия правительства и неудачные военные авантюры в виде жалких пародий на грозные кампании Наполеона I. Расцвет финансового капитала, который делает парижскую фондовую биржу финансовым центром мира. Все более разительная противоположность богатства и бедности. Время, глубоко характерное своей переходностью, тревожным ощущением почвы, уходящей из-под ног, разгула перед катастрофой, пира во время чумы. Чем более шатки основы существования общества, тем безрассуднее пользуются власти пустой мишурой иллюзий.

«В действительности же империя была единственно возможной формой правления в такое время, когда буржуазия уже потеряла способность управлять нацией, а рабочий класс еще не приобрел этой способности. Весь мир приветствовал империю как спасительницу общества. Под ее господством буржуазное общество, освобожденное от политических забот, достигло такой высокой степени развития, о

которой оно не могло и мечтать. Промышленность и торговля разрослись в необъятных размерах; биржевая спекуляция праздновала свои космополитические оргии; нищета масс резко выступала рядом с нахальным блеском беспутной роскоши, нажитой надувательством и преступлением. Государственная власть, которая, казалось, высоко парит над обществом, была в действительности самым вопиющим скандалом этого общества, рассадником всяческой мерзости» [1].

В то время, как в России пятидесятые и шестидесятые годы, несмотря на свирепые репрессии царизма, принесли с собой расцвет молодых и сильных духом демократической литературы, живописи, музыки,— во Франции эти десятилетия ознаменовались приливом разочарованности, горечи и скорби многих представителей прогрессивного искусства. Росла их ненависть к буржуазии, но росли и надломленность, скептицизм или эмоции отчаяния.

Вспомним, что уже в 1857 году вышли в свет такие знаменательные произведения, как «Мадам Бовари» Гюстава Флобера и «Цветы зла» Шарля Бодлера. Оба писателя полны ненависти к мещанству, к буржуазной пошлости, и оба не видят выхода из отчаянных противоречий жизни. Трагическая концепция романа Флобера с какой-то мрачной радостью стремится разрушить множество романтических иллюзий, показать реальность в неприглядной наготе. Но, несмотря на всю беспощадность, в образах романа выступает и глубочайшая скорбь о поруганных идеалах, бесконечная тоска, выраженная тихой и безответной любовью Шарля Бовари.

Сборник стихов «Цветы зла», помимо разочарованности и гнева, помимо страстных порывов к красоте, помимо бурных выпадов по адресу прозаизма и пошлости, содержит также крайне важные симптомы наступающей эпохи: поэт утрачивает цельность чувств и привязанностей, стройность веры в жизнь,

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения, изд. второе, т. 17, стр. 341.

он начинает мучительно колебаться между светом и мраком, «раем» и «адом», прекрасным и безобразным, привлекательным и отвратительным.

А вспомним, далее, события французской художественной жизни в самый год рождения Дебюсси (1862).

Публикуется роман «Отверженные» Виктора Гюго — монументальная социальная эпопея человеческих страданий, где безотрадные картины горя, злобы и тупости, героической борьбы одиночки — Вальжана смягчены только великим стоицизмом и самоотверженностью чувств.

Появляются «Варварские стихотворения» Леконта де Лиля, поражающие величавым слиянием несоединимого. С одной стороны, переживания осиротелости и одиночества в мире насилия, затоптавшего идеи революции,— вплоть до горестного крика:

О сердце, ты в плену, ты тоже заключенный,
В оковах мировых страдаешь ты от зла!
Что ж трусишь, не умрешь, как лев ожесточенный? [1]

С другой стороны,— поразительная способность сковывать эмоции, видеть все как бы в окаменевшей статуарности, даже когда речь идет о движении («Слоны»).

И это — не единичные явления. В том же году Флобер публикует «Саламбо» — потрясающую картину жестоких общественных страстей и нравов, написанную как будто с нарочитым ледяным спокойствием.

Правда, и в этих условиях сохраняется дух неистребимой жизненности, мощного полнокровия. В начале 1862 года Гюстав Курбе, великий живописец и будущий деятель Парижской Коммуны, открывает в Париже мастерскую, проповедует принципы сильного, мужественного, чуждого какой-либо двойственности реализма.

[1] «Смерть льва». См. Леконт де Лиль. Из четырех книг. Стихи. М., 1960, стр. 96.

Между тем все явственнее пробиваются ростки нового.

Появляются в печати первые статьи и первые стихи Стефана Малларме. Эдуард Мане, родоначальник импрессионизма в живописи, уже колеблется между сюжетным морализированием («Старый музыкант») и преимущественным вниманием к колористическому жанру («Музыка в Тюильри»), к экзотике («Испанский балет», «Лола из Валенсии»).

Мы коснулись лишь некоторых художественных явлений о д н о г о года. Но и они дают весьма характерную, разностороннюю картину основных тенденций тогдашнего искусства. Неудовлетворенность, разочарование, скорбь, тоска толкают страдающие души в разные стороны. Выход ищется и в лелеянии нежных чувств, сохранившихся в глубине сердца, и в отрицании эмоций ради жестокого (хотя бы притворного) безразличия, и в мучительных порывах к красивому, и в насмешках над бренностью красоты, обреченной плену, и в беспощадном обнажении жизненных язв, и в бегстве от них к бесплотности чудесных мечтаний.

Дебюсси предстояло жить и действовать в эпоху настолько неустойчивую, настолько изобилующую смутными конфликтами утверждения и отрицания, что каждый шаг по этой зыбкой почве сулил неожиданности.

Ашиль-Клод Дебюсси родился 22 августа 1862 года (в 4.30 утра) в Сен-Жермен ан Лэ (в окрестностях Парижа). В то время это была провинция, границы которой ныне значительно отодвинулись от Парижа. Маленький и ничем не примечательный домик № 38 на улице au Pain стал местом появления на свет будущего композитора [1]. Здесь его родители поселились после свадьбы. состоявшейся 30 ноября 1861 года в Клиши, и с 1862 года по 1864 год держали лавку фаянсовой посуды.

[1] Этот домик, сохранившийся и поныне, украшен двумя мемориальными досками.

Дом, в котором родился Дебюсси

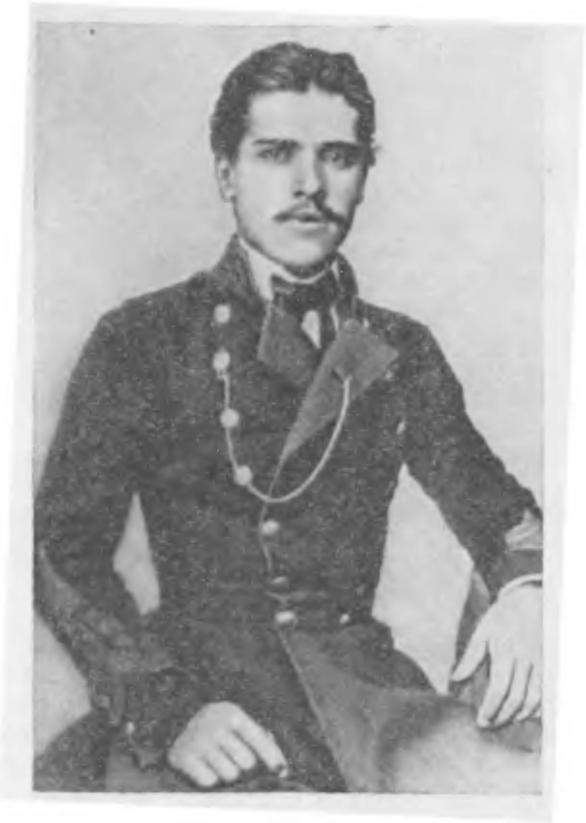
Любопытно, что некоторые родственники отца Ашиля подписывались де Бюсси [1], что, однако, отнюдь не свидетельствовало об их дворянском происхождении. Среди предков композитора по отцовской линии мы находим чернорабочего на ферме, кузнеца, слесарей, плотника и т. д. Среди предков по материнской линии — колесного мастера, кухарку [2].

Отец Ашиля, Манюэль-Ашиль (1836—1910), отличался импульсивностью и переменчивостью характера, любовью к приключениям, легкомыслием [3] Ему

[1] В юности и молодости так подписывался и композитор.

[2] См. статью M. Dietschy. The family and childhood of Debussy, «The Musical Quarterly», 1960, July, New York, и книгу M. Dietschy. La passion de Claude Debussy. Neuchâtel, 1962 (в дальнейших ссылках сокращенно: Dietschy).

[3] Сын называл его позднее «старым распутником» (Dietschy, стр. 5).



Манюэль-Ашиль Дебюсси, отец композитора

не хватало постоянства и настойчивости. Поэтому он не добился в жизни сколько-нибудь заметных успехов, хотя жаждал их. В возрасте шестнадцати лет Манюэль жил в Париже, в возрасте восемнадцати стал моряком, что позволило ему немало путешествовать и, в частности, побывать на Гваделупе или Новой Каледонии. В отставку он вышел в июле 1861 года и вскоре женился на своей бывшей любов-

Викторина Дебюсси, мать композитора

нице, Викторине, которая стала матерью композитора[1].

Викторина-Жозефина-София Манури (1836—1915) также отличалась неуравновешенностью ха-

[1] В 1863 году родилась сестра последнего Адель (умерла в 1952 году), в 1867 году — брат Эммануэль (умер в 1937 году), в 1870 году брат Альфред (умер в 1937 году), в 1873 году брат Эжен-Октав (умер в 1877 году от менингита).

рактера, быть может, наследственной (отец ее умер в доме умалишенных). Но у нее преобладали черты резкости, вспыльчивости и грубости наряду с решительностью и энергией.

Ни отцу, ни матери Дебюсси не были, по-видимому, свойственны высшие или даже просто высокие духовные интересы. Художественные вкусы отца ограничивались комической оперой, популярными театральными пьесами; главным в жизни он считал положение, почет, деньги, развлечения. Мать не уступала отцу в примитивности требований, в алчности; она, к тому же, любила верховодить[1]. Родители не заботились о воспитании и образовании детей.

В семье не было лада и согласия: каждый шел своей дорогой, нетерпеливо ожидая самой первой возможности, чтобы обособиться, стать самостоятельным и независимым.

Торговля в лавочке фаянсовой посуды шла плохо. Уже в конце 1864 года родители Дебюсси возвратили ее прежнему владельцу Малле и покинули Сен-Жермен. Некоторое время они, по-видимому, жили в Клиши, а с 1867 года обосновались в Париже на улице Вентимиль (Vintimille, № 11), недалеко от Монмартра. Манюэль Дебюсси сделался путешествующим комиссионером по продаже хозяйственных товаров, а Викторина занялась ремеслом швеи.

В 1868 году отец композитора поступил на службу в литографию; семья переселилась в центр города, на улицу Сент-Оноре (St. Honoré, № 69).

О детстве Дебюсси мы знаем мало. Он казался своим сверстникам странным ребенком. Способный моментами бурно радоваться, доходить до экзальтации, Ашиль чаще всего был молчалив, замкнут в себе,

[1] Правда, товарищ юности Дебюсси Поль Видаль (см. P. V i d a l. Souvenirs d'Achille Debussy, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai) отзывается о матери Дебюсси очень положительно; но это мнение носит скорее случайный характер.

Канны

погружен в мечты. Уже в это время дали себя знать черты нервной неуравновешенности, легкой возбудимости и склонности к депрессивным состояниям. Эти черты позднее наложили неизгладимую печать на всю жизнь и творчество композитора.

Особо существенным представляется вопрос о ранних впечатлениях Дебюсси, о первичном формировании его художественной натуры. Поскольку семья в данном плане могла скорее отнять, чем дать,— тем важнее не упустить все возможные поводы для становления личности Дебюсси как художника.

В Сен-Жермене Дебюсси-ребенок прожил всего два года. Не приходится поэтому всерьез говорить о воздействии на него чудесных парков и дворцов этого городка с великолепными аллеями каштанов, знаменитой террасы (спроектированной Ле Нотром), откуда — то в солнечных лучах, то в дымке туманов — открывались далекие пленительные виды на Сену, на холмы Аржантёя. И все же, быть может, что-то за-

пало в душу ребенка [1]. Затем наступила пора знакомства с Парижем и его непобедимым очарованием.

Известно, что уже в детстве развился вкус Ашиля к изящному: он собирал коллекции бабочек, любил маленькие гравюры.

По-видимому, тут сыграло большую роль следующее обстоятельство его жизни. Одна из теток Ашиля (со стороны отца), красивая, обаятельная и добрая Клементина (1835—1882), стала около 1864 года подругой жизни некоего Ашиля-Антуана Ароза, биржевого дельца, богатого любителя живописи. Ароза и Клементина (под вымышленным именем Октавии де ла Ферроньер) подписали акт о крещении Ашиля (состоявшемся по неизвестным причинам только 31 июля 1864 года в Сен-Жермене). Ароза, быть может, повлиял на первичное формирование вкусов Ашиля к искусству, а также пристрастил его к красивому, редкому, изысканному. Вероятно, именно Ароза способствовал раннему увлечению Ашиля живописью. Оно быстро угасло, но композитор долгие годы хранил свою детскую палитру

Поездки Ашиля в Канны (где жила Клементина) оказались также существенными в плане первичного знакомства мальчика с морем, которое так чаровало и увлекало его всю жизнь. И отец, и Ароза предполагали сделать Ашиля моряком, но впечатления моря проложили в сознании ребенка совсем другую дорогу.

Знаменательно, что Ашиль не любил говорить о своем детстве, которое осталось в его душе совокупностью серых или тягостных воспоминаний. Однако отрадный образ природы Канн живо сохранился. Свидетельство этому — письмо Дебюсси к Жаку Дюрану от 24 марта 1908 г., где он сообщает о Каннах:

«Мои воспоминания об этом месте восходят ко времени, когда мне было шесть лет. Я помню желез-

[1] Кстати сказать, в Сен-Жермене давалось немало концертов, программы которых включали Верди, Россини, Галеви, Тома, Глюка, Обера, танцевальную музыку (см. Dietschy, стр. 5—6).

Дебюсси
(1867)

ную дорогу перед домом и море на горизонте, так что порою казалось, будто железная дорога выходит из моря или входит в него (по выбору)».

«Затем также дорогу на Антиб, на которой было столько роз, сколько мне больше в жизни не приходилось видеть зараз,— аромат этой дороги не преминул быть «упоительным» [1].

[1] См. Lettres de C. Debussy à son éditeur. Paris, 1927, стр. 60. Возможно, что Ашиль был в Каннах только в 1870 и 1871 гг. (см. Dietschy, стр. 11—12).

Несмотря на внешнюю сухость и некоторую иронию этих строк, чувствуется, что они запечатлели нечто сокровенное, незабываемое. Добавим, что в Каннах Ашиль мог слушать оперную и концертную музыку [1].

Вот почти все, что мы знаем о раннем детстве Дебюсси. Сохранилась еще фотография пятилетнего Ашиля на детском трехколесном велосипеде — взгляд ребенка серьезен и задумчив, поза свидетельствует о сосредоточенности и замкнутости [2].

Шестидесятые годы близились к концу, и пока Ашиль подрастал, французская художественная культура дала много замечательного.

Сначала о литературе. В расцвете творчество братьев Гонкуров («Рене Мопрен» — 1864, «Жермини Ласертё» — 1865), начинает развертываться мощный талант Эмиля Золя («Тереза Ракен» — 1867). В 1866 году публикуется роман Гюго «Труженики моря», полный любви к народу и глубокой, щемящей грусти о судьбах неразделенной, самоотверженной любви. В 1867 году возникает роман Матиаса Вилье де Лиль-Адана «Клер Ленуар», в котором выведен остро сатирический тип пошлого буржуа, псевдоученого Трибюла Бономе. На исходе десятилетия, в своем романе «Воспитание чувств» (1869), Флобер как бы концентрирует итоги «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет»: мелькают годы и десятилетия жизни, проносится вихрь событий, действительность кажется шумной, но пустой, а под конец должно уйти в небытие и то, чем жил, чем дышал человек,— поэтическая любовь к недостижимому. Романтизм опять-таки развенчивается, он получает черты обывательского бессилия.

Но во Франции растет и своеобразная, полная страстной веры в прогресс, в грядущее счастье человечества ветвь литературы. Один за другим возни-

[1] См. Dietschy, стр. 13.

[2] A. Gautier. Debussy. Documents iconographiques. Genève, 1952, № 2 (в дальнейших ссылках: A. Gauthier).

кают романы, созданные богатейшей научной фантазией Жюля Верна («Путешествие к центру земли» — 1864, «С земли на луну» — 1865, «Путешествия и приключения капитана Гаттераса» — 1866, «Дети капитана Гранта» — 1868, «Двадцать тысяч лье под водой» — 1870).

Взглянем теперь на все более заметное развитие характерных новых веяний символизма и импрессионизма.

Около 1865—1866 годов возникает «Послеполудень фавна» Малларме — манифест утонченно-чувственных и туманных созерцаний, стихи, на которые Дебюсси напишет еще более выразительную и типическую музыку.

В 1866 году и в последующие годы символистские воззрения Малларме, принципиально ставящие неясное выше ясного и расплывчатые символы выше отчетливых представлений, получают уже законченные формулировки. Это поэтизация зыбкого, с трудом уловимого, случайного, едва касающегося души и эмоций, поэтизация предельно утонченного и изысканного, ускользающего из-под контроля разума и воли. Совокупностью символов Малларме и его сподвижники стремились выражать «невыразимое».

В 1866 году выходит первый поэтический сборник Поля Верлена — «Сатурновские стихотворения», где заметны и черты скорби о несчастных бедняках («Парижский ноктюрн»), и крайне характерный для нового направления поэзии культ томительной неопределенности, упоения печальными гармониями созвучий. Таков, например, образ женщины в стихотворении «Привычная мечта»:

«Мне часто грезится заветная мечта —
Безвестной женщины, которую люблю я.
Но каждый раз она и не совсем не та
И не совсем одна,— и я томлюсь, тоскуя» [1].

[1] См. Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова. М., 1911, стр. 6.

Такова знаменитая «Осенняя песня», где Верлен (используя вслед за Бодлером и наряду с Бурже, Малларме, Лафоргом созвучие рифмы l'automne-monotone) создает «музыку» уныло текущих строк:

«Всхлипы... Томленье
Скрипки осенней.
Зыбкие стоны...
Все ненасытней
Сердце щемит мне
Ритм монотонный» [1].

В 1869 году появляется вторая книга стихов Верлена — «Галантные празднества», где стилизация светских образов восемнадцатого века окутана меланхолией, игривой и горькой одновременно [2].

Верлен ищет мира, покоя в жизни — без энтузиазма, без бурных порывов, но и без страдания. Однако горе сквозит повсюду, становится подчас мрачно-безотрадным отпеванием чувства («Сентиментальный разговор»).

Не раз Верлен обращает свой взгляд на тяжелые условия народной жизни, и тогда его перо чертит обвинительные строки, подобные следующим (из цикла «Милая песня»):

«Гул полных кабаков; грязь улицы; каштана
Лысеющего лист, увядший слишком рано;
Железа и людей скрежещущий хаос,—
Громадный омнибус, меж четырех колес
Сидящий плохо, взор, то алый, то зеленый,
Вращающий кругом; рабочий утомленный,
Городовому в нос пускающий свой дым
Из трубки; с крыш капель; неверный по сырым
Каменьям шаг; асфальт испорченный; по краю
Потоки грязные; — и это — путь мой к раю!» [3]

[1] «История французской литературы». Том III, изд. Академии наук СССР. М., 1959, стр. 390. Перевод Л. Шенталя.

[2] Напомним, что этот цикл впоследствии вдохновит Дебюсси.

[3] П. Верлен. Собрание стихов, стр. 34; «путь к раю» — путь к невесте Верлена — Матильде Мотэ де Флервиль (Верлен жил на Монмартре).

К. Моне. Завтрак на траве (1865—1866)

В 1868—1870 годах возникают ранние стихи поразительно талантливого юноши — Артюра Рембо. Как характерно, в частности, стихотворение под названием «Ощущение», возникшее в марте 1870 года:

«В сапфире сумерек пойду я вдоль межи,
Ступая по траве подошвою босою.
Лицо исколют мне колосья спелой ржи,
И придорожный куст обдаст меня росою.
Не буду говорить и думать ни о чем —
Пусть бесконечная любовь владеет мною —
И побреду, куда глаза глядят, путем
Природы — счастлив с ней, как с женщиной земною» [1].

Поэт взывает уже к ощущению, а не к чувству. Он стремится к бездумному счастью слияния с природой, он стремится уйти от горя в мир прекрасного и чистого.

[1] Артюр Рембо. Стихотворения, ГИХЛ. М., 1960, стр. 31. Перевод Б. Лившица.

В это же время (1870) Ипполит Тэн в философской работе «Об уме» пытается свести реальность к совокупности чувственных переживаний, возвеличить иллюзию и воображение за счет действительного мира.

Обратившись к изобразительным искусствам, мы увидим, что новые имена выдвигаются в них все определеннее. Правда, еще развивается энергично и плодотворно творчество Курбе и Коро. У первого из них выступают то сильные обличения («Возвращение кюре» — 1863), то могучие картины стихий («Море», серия «Волн» — 1869, 1870). У второго господствуют мирные, гармонические образы искусства («Орфей» — 1869) и природы («Утесы на берегу моря» — 1870).

Но внимание публики и критики уже настойчиво обращается к целой группе художников, штурмующих основы академического искусства. В 1863 году Наполеону III приходится открыть целый «Салон отверженных» — экспозицию картин, не принятых на официальную ежегодную выставку. Гвоздем тут оказывается «Завтрак на траве»[1] Эдуарда Мане — картина, которую сам император объявляет «неприличной».

А далее творчество Мане расцветает с поразительной силой и непринужденностью. В том же 1863 году он создает «Олимпию» (которая выставляется в 1865 году с новым эффектом скандала). К 1866 году относятся «Бой быков» и «Флейтист», к 1867 году «Казнь императора Максимилиана», к 1868 году портрет Золя, к 1868—1869 годам «Балкон».

Во всех этих картинах уже вполне складываются черты творческой индивидуальности Мане: своеобразный демократический «дэндизм», способность придавать изысканный блеск и шик далеко не аристократическим образам и формам, любовь к дерзким и своевольным нарушениям «приличий», подчеркнутая

[1] Первоначальное название — «Купанье».

(как у Мериме или Флобера) холодность трактовки драматического и трагического.

В эти же годы уже явственно формируются дарования Клода Моне (садовые пейзажи с фигурами женщин — 1865—1867, «Завтрак на траве» — 1865—1866, пейзажи Парижа [1], Аржантёя, Гавра, «Сорока» — 1869), Огюста Ренуара, еще не преодолевшего «документальность» письма, не оставившего мифологические сюжеты, но уже нащупывающего свой колорит, особенно в таких портретах, как «Лиза» — 1867 или «Сислей с женой» — 1868, Эдгара Дега («Женщина с хризантемами» — 1866, «Фагот в оркестре» — около 1868), Камиля Писсарро, Альфреда Сислея.

В 1869 году Моне и Ренуар, стремясь добиться полной непосредственности письма с натуры, делают бок о бок друг с другом этюды «Лягушатника» под Парижем с таким вниманием к объекту, что потом сами не могут различить, кто из них автор того или другого полотна. Становится заметным творчество Поля Сезанна, начинает выделяться Огюст Роден («Человек со сломанным носом» — 1864).

Но, обратившись к музыке, мы обнаружим иную картину — значительного отставания от новых веяний, уже распространившихся в поэзии и живописи. Во французской музыке господствуют или пережитки романтизма, или стиль «лирической оперы», или неоклассические тенденции. В 1863 году Бизе оканчивает «Искатели жемчуга», в 1866 году он же пишет «Пертскую красавицу».

В 1865 году происходит премьера «Африканки» — последней оперы недавно умершего Мейербера. А вот еще некоторые характерные данные премьер: «Миньона» Амбруаза Тома (1866), «Ромео и Джульетта» Шарля Гуно (1867), «Гамлет» Тома (1868), «Коппелия» Лео Делиба (1870).

В 1868—1870 годах Камиль Сен-Санс пишет оперу «Самсон и Далила» (премьера которой состоится

[1] «Набережная Лувра», «Сад инфанты» — 1866.

только в 1877 г.). Не достигло еще расцвета творчество Сезара Франка, едва формируется творчество Габриэля Форе и Эмманюэля Шабрие.

С успехом подвизается Жак Оффенбах («Прекрасная Елена» — 1864, «Синяя борода» и «Парижская жизнь» — 1866).

Как видим, символистские и импрессионистские тенденции, уже пропагандируемые поэзией и живописью, в музыке даже не наметились.

Между тем, французская гражданская история переживает ряд потрясений. Рост рабочего движения ознаменовался возникновением секции Интернационала в Париже (1865). В 1866 году Франция испытывает сильный экономический кризис. Год спустя Всемирная выставка (1867) делает Париж небывалым центром увеселений и роскоши.

Но дела Второй империи идут хуже и хуже. В 1867 году Наполеон III вынужден отозвать французские войска из Мексики после пятилетней неудачной военной авантюры. Эрцгерцог австрийский Максимилиан, посаженный Наполеоном III на трон мексиканского императора, попадает в руки мексиканских республиканцев, которые его расстреливают. Мане по свежим следам этой казни пишет упомянутую выше картину, но цензура не разрешает ее выставить. В 1869 году на выборах в законодательный корпус побеждает либеральная оппозиция. Анри Рошфор начинает издание газеты «Марсельеза». Крупные забастовки охватывают Луарский бассейн. По всему видно, что назревают большие события. Правительство запуталось во внутренних и внешних политических авантюрах. Недовольство народа бурно растет. И вот наступают грозные годы (1870—1871) — война и поражение, революция, Парижская Коммуна.

Франко-прусская война, конечно подняла волну патриотизма, а катастрофическое поражение под Седаном (1—2 сентября 1870) вызвало прилив скорбных и гневных национальных чувств. Но когда с осени 1870 года в Париже стала развиваться революция, завершившаяся в марте 1871 года провозглаше-

нием Коммуны,— мнения и умонастроения все больше размежевывались. Парижская Коммуна, героический период власти пролетариата, продолжавшийся всего 70 дней (18 марта — 28 мая), заставила многочисленных представителей французской художественной интеллигенции так или иначе выразить свое отношение к попытке социальной революции.

Флобер, задетый за живое нарушением частного благополучия и спокойствия, в письмах к Жорж Санд ругает Коммуну, сравнивая ее со средними веками и находя сочувствие адресатки. Леконт де Лиль близок к их оценкам, он готов видеть в коммунарах разрушителей культурных ценностей, но затем (после «кровавой недели») приходит к осуждению версальской реакции. Вилье де Лиль-Адан, сочувствуя Коммуне, остается в Париже и сотрудничает в газете «Tribun du Peuple». Гюго колеблется, но, в конце концов, видит великий героизм коммунаров, постигает — пусть инстинктивно, но глубоко и искренно — всемирно-историческое значение нового этапа революционной борьбы масс. Золя, начавший в 1871 году разоблачение идей и нравов Второй империи (публикацией романов «Карьера Ругонов» и «Добыча» из грандиозной серии «Ругонов-Маккаров»), пребывает в нерешительности суждений; однако зрелище последствий «кровавой недели» заставляет его сердце сжаться от ужаса и отвращения; впоследствии (в 1878 г.) он решительно выскажется против клеветы И. Тэна на Коммуну. Альфонс Додэ грубо искажает идеи и цели правительства Коммуны. Зато Ги де Мопассан с достоинством воздерживается от осуждения коммунаров, чувствуя, хотя бы смутно, их правоту перед народом.

Коммуна находит и своих писателей, своих поэтов; среди них Луиза Мишель, Жан-Батист Клеман, Жюль Валлес, Леон Кладель. Уверенный и мужественный голос виднейшего поэта пролетарской демократии Эжена Потье доносится до слуха революционеров всего мира. В июне 1871 года, в подполье, Потье создает текст «Интернационала», которому

впоследствии суждено стать (с музыкой Пьера Дежейтера) революционным гимном мирового пролетариата.

Примечательно отношение к Коммуне поэтов, ставших позднее виднейшими представителями символизма и импрессионизма.

Верлен после победы Коммуны остается работать в ратуше, что позднее создает ему репутацию неблагонадежного, способствует его долгим жизненным злоключениям. В произведениях Верлена не раз звучат симпатии к коммунарам, с которыми он поддерживает и личные связи. Малларме во время Коммуны пытается получить должность библиотекаря в революционном Париже.

Но сильнее всего, пожалуй, выступает сочувствие к Коммуне и ненависть к ее врагам в поэзии семнадцатилетнего Рембо. Еще весной 1871 года он составляет не дошедший до нас «Проект коммунистической конституции». С пылом юности Рембо едет во второй половине мая в Париж, чтобы принять участие в Коммуне. Но Коммуна разгромлена, и страстный гнев юного поэта выливается в стихотворениях «Париж заселяется вновь» и «Руки Жан-Мари». Обращаясь к кровавым «победителям», Рембо восклицает:

«Укройте мертвые дворцы в цветочных купах!
Бывалая заря вам вымоет зрачки.
Как отупели вы, копаясь в наших трупах,—
Вы, стадо рыжее, солдаты и шпики!» [1]

В этих и подобных стихах возрождается нечто от «Ямбов» О. Барбье, но, вместе с тем, они проникнуты мучительной надломленностью бодлеризма.

Среди французских художников некоторые прямо или косвенно приняли участие в героических делах Коммуны. Таков прежде всего Гюстав Курбе, бывший при Коммуне президентом федерации художников, подвергшийся затем суду с наложением громад-

[1] Перевод П. Антокольского. А. Р е м б о. Стихотворения, стр. 69.

ного штрафа за низвержение Вандомской колонны и вынужденный в 1873 году бежать в Швейцарию. Таков Оноре Домье, запечатлевший с обычной силой и резкостью трагические события 1871 года. Среди сочувствующих можно назвать и Писсарро. Мане, свидетель уличных боев Коммуны, запечатлел их на литографии и акварели с присущим ему подчеркнутым бесстрастием (акварель «Расстрел коммунаров» заставляет вспомнить «Казнь императора Максимилиана»).

Но были и художники, как будто вовсе не откликнувшиеся на события, ушедшие от их трагедии в мир тихих и прекрасных образов. Когда мы смотрим на один из лучших пейзажей Камиля Коро «Каланча в Дуэ» (законченный 8 мая 1871 г.),— все в мире кажется нам безмятежным. Вспомним и Моне, который время войны и Коммуны провел в Англии и Голландии, создавая серии колоритных пейзажей, подготавливающих все тонкости импрессионистского искусства.

В еще меньшей мере откликнулись на события Коммуны музыканты. Правда, один из них — Сальвадор-Даниель, выдающийся фольклорист, критик и композитор, стал при Коммуне директором Парижской консерватории и погиб во время «кровавой недели», расстрелянный версальцами. Но это — редкий случай тогдашней самоотверженной общественной активности композитора.

Бизе во время Коммуны переживает тягостные колебания и сомнения, тщетно пытаясь найти спокойную позицию посреди «ярости белых и красных». Франк, достаточно далекий от политики, работает в осажденном Париже над ораторией (поэмой-симфонией) «Искупление», в музыку которой вносит яркие черты взволнованности и драматизма. Молодой д'Энди служит в армии. Форе, записавшийся добровольцем в армию для борьбы с пруссаками, уклоняется от вербовки в войска Коммуны и ждет в Рамбуйе победы версальцев. Массне воспринимает 1870—1871 годы как нечто мрачное и безотрадное, что

потом не захочется даже вспоминать (именно таков смысл конца восьмой главы его книги «Мои воспоминания»).

Но сколь бы ни было различным отношение тех или иных писателей, художников, музыкантов к Коммуне, события ее оставили глубочайший след во всем французском искусстве, так или иначе определили ход его дальнейшего развития.

Во время Коммуны Ашилю Дебюсси было около девяти лет. Возраст слишком юный для каких-либо самостоятельных действий, но уже вполне достаточный для живого и затрагивающего душу эмоционального восприятия.

До последнего времени мы ничего не знали о том, отразились ли как-нибудь события 1870—1871 годов на детских переживаниях Дебюсси, на первоначальном формировании его личности. Можно было лишь строить смутные догадки на основе некоторых беглых высказываний композитора в его письмах.

Так, в письме от 12 сентября 1903 года Дебюсси писал дирижеру Андре Мессаже: «Вы, быть может, не знаете, что я был предназначен к прекрасной карьере моряка и что только жизненный случай заставил меня свернуть с дороги» [1].

А в письме от 8 августа 1914 года к Ж. Дюрану Дебюсси, отмечая у себя отсутствие воинского духа, пишет: «прибавьте сюда воспоминания 70-го года, которые препятствуют мне стать энтузиастом» [2].

Лишь совсем недавно швейцарцу Марселю Дитши [3] удалось установить весьма важное обстоятельство детства Дебюсси, которое очень многое объясняет в ходе его дальнейшего формирования как человека и художника.

Оказывается, отец Дебюсси — Манюэль вступил в 1871 году в войска Коммуны, был арестован в мае, посажен в тюрьму и после разгрома Коммуны осуж-

[1] Lettres de C. Debussy à A. Messager. Paris, 1938, стр. 74.
[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 123—124.
[3] См. его упоминавшуюся статью о семье и детстве Дебюсси и книгу (Dietschy, стр. 17—19).

ден (11 декабря 1871 года) на четырехлетнее заключение.

Трудно судить, что руководило Манюэлем, когда он примкнул к Коммуне,— подлинное увлечение или случайность, легкомыслие. Так или иначе, но он стал государственным преступником и на всю семью легла тень неблагонадежности. Викторина Дебюсси приложила много стараний, чтобы добиться облегчения участи своего мужа, доказывала незначительность его вины, ссылаясь на его заботы о семье и слабый характер. Все же, Манюэлю пришлось просидеть в тюрьме год, после чего он был выпущен на свободу с поражением в правах на четырехлетний срок.

Во время заключения своего мужа Викторина Дебюсси принуждена была покинуть улицу Сент-Оноре и вернуться с Ашилем [1] на улицу Вентимиль. Затем она переехала с сыном на улицу Пигаль (rue Pigalle, № 59-bis). В этот трудный период жизни ей, по-видимому, помогали Клементина и Ароза.

Рассказанные обстоятельства детства Дебюсси, долгие годы остававшиеся тайной, безусловно сильно повлияли на формирование его характера. Мальчику пришлось чувствовать себя униженным, находящимся на подозрении (не говоря уже о нужде). Перспектива карьеры моряка отпала. Черты замкнутости, скрытности должны были усилиться, появились задатки ненависти к официальным властям, к армии, которые Дебюсси разделил со множеством соотечественников, живших и формировавшихся в последующие годы разочарований. Пережитая ребенком драма не выказалась внешне; она ушла в глубь души, но произвела там разрушения и опустошения. Дебюсси уже в самые юные годы становился «сыном века».

Мы знаем чрезвычайно мало о первичном пробуждении музыкального дарования Ашиля. Во всяком случае, оно дало себя сильнее знать уже в конце шестидесятых годов.

[1] Другие дети жили отдельно.

Во время войны и Коммуны начались занятия Ашиля фортепианной игрой (вероятно, оплачиваемые также Клементиной и Ароза). Сначала этими занятиями руководил итальянец Черутти, а затем (по-видимому, с конца 1871 года) Антуанетта Мотэ (де Флервиль). Сыном ее от первого брака был Шарль де Сиври, композитор оперетт и дирижер, одно время подвизавшийся в качестве аккомпаниатора в знаменитом монмартрском кабаре «Черный кот»; дочерью от второго брака — Матильда Мотэ, которой в этом же 1871 году привелось несколько месяцев быть женой Верлена.

Принято считать, что Антуанетта Мотэ (1823—1883) в свое время училась у Шопена (так полагал и сам Дебюсси, сохранивший благодарность к ней на всю жизнь), хотя есть доводы, позволяющие усомниться в этом[1]. Во всяком случае, занятия Дебюсси фортепианной игрой шли чрезвычайно успешно (быть может, в обучении мальчика принимал участие и Шарль Сиври). Уже в следующем году встал вопрос о поступлении в консерваторию. Очевидно, или учительница, или кто-либо из родных и знакомых выдвинул этот проект. Если и было противодействие,— то со стороны матери. Отца оказалось не трудно уговорить: во-первых, при всей ограниченности своих вкусов, он все же питал к музыке симпатию; во-вторых, пожалуй, уже тогда он проникся надеждами на виртуозную карьеру сына. Не моряк, так пианист-виртуоз,— разве это было плохо?

22 октября 1872 года (еще до выхода отца из тюрьмы) Ашиль-Клод[2] был принят в Парижскую консерваторию. Что руководило экзаменаторами — сочувствовали ли они судьбе мальчика и отнеслись к нему особенно благосклонно или, напротив, были придирчивы, но победил его талант,— угадать трудно.

[1] См. указанные статью и книгу Дитши.

[2] В это время его продолжали звать по преимуществу Ашилем и стали именовать Клодом лишь значительно позднее, когда Дебюсси счел имя Ашиль (Ахилл) смешным и претенциозным.

Глава вторая

В КОНСЕРВАТОРИИ

(1872—1880)

Кандидатов было много, мест гораздо меньше, но Дебюсси попал в число счастливцев [1]. 22 или 25 октября он вступил в фортепианный класс профессора Антуана-Франсуа Мармонтеля, а с 7 или 9 ноября начал посещать класс сольфеджио Альбера Лавиньяка, впоследствии известного музыковеда.

Лавиньяк, которому было всего двадцать шесть лет, только начинал свою педагогическую карьеру. Любознательный и инициативный, он быстро заметил вкус своего юного ученика к изысканным гармониям, сложным ритмам, красивой необычности. Иногда Лавиньяк беседовал и музицировал с Ашилем после классных занятий, знакомя с музыкой (проигрывалась, в частности, увертюра к «Тангейзеру» Вагнера).

Сохранился ряд кратких отзывов Лавиньяка о Дебюсси, относящихся к 1874—1876 годам. В них наряду с критикой (по поводу рассеянности и некоторого пренебрежения к теории) содержатся самые лестные оценки вроде: «превосходнейший ученик, умный, трудолюбивый, с очень хорошей музыкальной организацией», «превосходный чтец с листа с безупречно верным слухом», «замечательно умен» и т. д. [2].

[1] Из 157 претендентов (пианистов и пианисток) приняли только 38 (Dietschy, стр. 26).

[2] L. Vallas. Claude Debussy et son temps. Paris, 1958, стр. 15—16 (в дальнейших ссылках: Vallas).

Парижская консерватория

Профессор Мармонтель был старше Лавиньяка на целых тридцать лет. Его отношение к Дебюсси оказалось более формальным и строгим. Правда, Мармонтель ценил талант Ашиля и, например, написал о нем в начале 1874 года: «прелестный ребенок с истинным темпераментом артиста; станет выдающимся музыкантом; большое будущее» [1]. Но Мармонтель считал Ашиля недостаточно усидчивым, поскольку мальчик с большей охотой тратил время на знакомство с произведениями Баха, Моцарта, Шопена, Гайдна, Шумана, Теллера, Анькана, чем на выработку виртуозной техники. К тому же, импровизации Ашиля обескураживали, а то и забавляли Мармонтеля своими отступлениями от традиций. Однажды Мармонтель сказал о своем ученике: «Он совсем не любит фортепиано, но очень любит музыку» [2]. Мнение, конечно, ложное, поскольку Дебюсси предстояло

[1] Vallas, стр. 17.
[2] Там же, стр. 16.

создать превосходные сочинения для фортепиано. «Не любил» он последнее только в плане пренебрежения «чистой» виртуозностью, тренировкой пальцев.

За первые пять лет обучения Дебюсси в Консерватории формальные успехи его были таковы. В 1874, 1875 и 1876 годах он последовательно получает третью, вторую и первую медали по сольфеджио. По классу фортепиано его удостаивают второго похвального листа (1874), первого похвального листа (1875) и второй премии (1877). Так действовала типичная для Парижской консерватории система постоянных конкурсов, наград и поощрений, которую Дебюсси позднее столь ядовито высмеивал.

В 1874 году Дебюсси играл рондо и фугу Моцарта, «Каприс» Мошелеса. В июле этого же года он выступил в старом концертном зале на улице Бержер перед жюри под председательством директора Консерватории Амбруаза Тома. Второй похвальный лист был присужден ему за исполнение фа-минорного концерта Шопена; пресса похвалила ребенка, снисходительно отметив недостатки его игры.

В 1875 году Дебюсси играет «Хроматическую фантазию» Баха, Рондо соч. 16 Шопена, а в июле выступает в концерте со Второй балладой Шопена и получает первый похвальный лист. Пресса высказывается более восторженно, появляются даже такие суждения: «маленькое двенадцатилетнее чудо», «мальчуган, обещающий в будущем исключительного виртуоза» и т. д.

В январе 1876 года, в концерте, организованном духовым оркестром мануфактуры города Шони, Дебюсси выступает аккомпаниатором певицы Леонтины Мендес и пианистом в ансамбле. Провинциальная пресса осыпает его похвалами, называет «маленьким Моцартом» [1].

Но в феврале 1876 года Мармонтель по поводу приготовленного Ашилем к экзамену Рондо Вебера

[1] Vallas, стр. 18.

отмечает: «Хороший ученик, умный, прилежный, но немного бестолковый и ветреный; должен был бы заниматься более старательно». А в июне того же года отзыв еще неблагоприятнее: «не во всем оправдывает мои надежды; ветрен, неаккуратен, мог бы работать гораздо лучше» [1]. На конкурсе 1876 года, исполняя первую часть фортепианной сонаты Бетховена соч. 111, Ашиль не получает никакой награды. А пресса высказывается критически (не впервые) об учениках класса Мармонтеля вообще, упрекая их в жеманстве, мелочности, светских эффектах.

В 1877 году отзывы Мармонтеля заметно улучшаются, он теперь «доволен успехами и музыкальной сообразительностью» Ашиля. На конкурсе Ашиль играет первую часть соль-минорной сонаты Шумана. Жюри под председательством А. Тома присуждает Ашилю вторую премию [2]. Это был наивысший формальный успех Ашиля как многообещающего пианиста. Пресса отмечала, что надежды на блестящее будущее Дебюсси-виртуоза оправдываются. Но прогноз оказался ложным.

В 1872 году обстоятельства семейной жизни Дебюсси заметно изменились. Ароза порывает отношения с Клементиной, Дебюсси лишается его помощи. Отец после выхода из тюрьмы получает (в январе 1873 года) должность помощника делопроизводителя. Видимо, осознав конец своих мечтаний о карьере, Манюэль все более определенно превращается в рядового обывателя, находящего развлечение в картах, сидениях в кафе, посещениях популярных театральных представлений. Теперь он делает ставку на карьеру старшего сына (средний — Эмманюэль — уже успел стать беспутным бездельником) и пытается заставить его проводить за роялем по 6—8 часов в сутки. Мать Ашиля не вносит в жизнь столь даровитого ребенка ничего светлого. Она неуравновешенна, вспыльчива, груба (Дебюсси много позднее будет

[1] Vallas, стр. 19.

[2] Другой второй премии был удостоен Камиль Беллэг — в будущем известный критик и противник музыки Дебюсси.

ДЕБЮССИ
(1874—1875)

вспоминать ее пощечины) и, благодаря мещанской деловитости, в сущности еще ничтожнее отца, способного хотя бы примитивно увлекаться.

В то время, как отец строил воздушные замки, мать порою доходила по поводу Ашиля до крайнего раздражения. «Уж лучше бы,— восклицала она,— я родила на свет клубок гадюк, чем кормить это недоразумение...» [1]

[1] R. Peter. Claude Debussy. Paris, 1944, стр. 100 (в дальнейших ссылках: Peter). Остается предположить, что ма-

По воспоминаниям Габриэля Пьерне, относящимся к 1873 году и последующим годам, Дебюсси был «толстый мальчик... небольшого роста, плотный, коренастый, одетый в черную куртку, вид которой оживлялся отложным воротничком горохового цвета и бархатными штанишками. Он жил тогда на четвертом этаже на улице Клапейрон [1]. Его неуклюжесть и неловкость были исключительными. Вместе с тем, он был застенчив и даже дик».

«В классе фортепиано Мармонтеля он удивлял нас своей странной игрой. Не знаю, в силу ли естественной неловкости или застенчивости, но он буквально бросался на клавиатуру и форсировал все эффекты. Казалось, он одержим яростью против инструмента. Он обходился с ним грубо, делал импульсивные жесты, шумно дышал при исполнении трудных пассажей. Эти недостатки понемногу смягчались, и он временами достигал эффектов удивительной мягкости и нежности. С присущими ей недостатками и достоинствами его игра оставалась чем-то очень своеобразным»

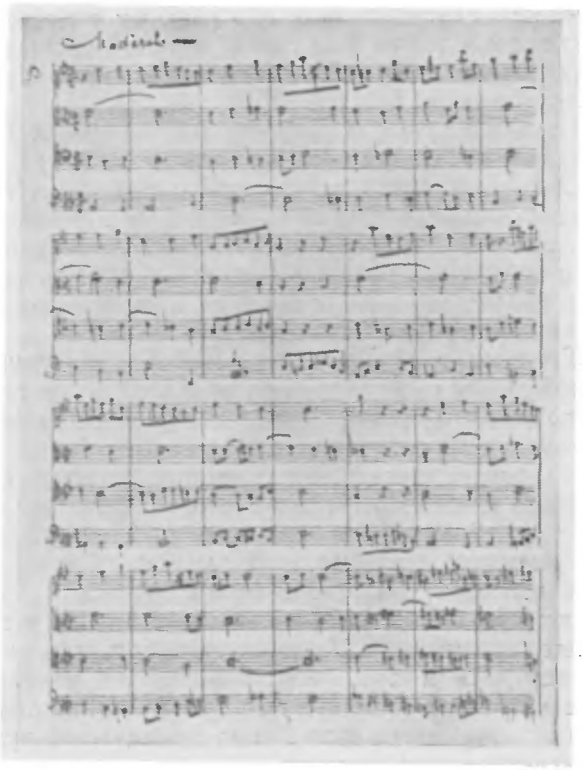
«Он был гурманом, но не чревоугодником. Он обожал вкусные вещи, но количество для него мало значило... Этот бедный ребенок, вышедший из самой заурядной семьи, имел во всем аристократические вкусы» [2].

Дебюсси первых лет обучения в Консерватории запечатлен на фотографии [3], которая позволяет представить замкнутый и сосредоточенный характер мальчика.

теринские строгости и суровости возымели свою положительную сторону, воспитывая волю и упорство будущего композитора (см. Dietschy, стр. 39).

[1] Clapeyron — около вокзала Сен-Лазар. Согласно указаниям Дитши, семья Дебюсси поселилась на улице Клапейрон (в пятом этаже дома № 13) 1 сентября 1874 года (Dietschy, стр. 27).— *Ю. К.*

[2] G. Pierné. Souvenirs d'Achille Debussy, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 10—11. См. также Dietschy, стр. XV и XVIII.

[3] См. стр. 41 настоящего издания.

Задание по гармонии (1878)
Автограф Дебюсси

К несколько более позднему времени относятся воспоминания Раймона Бонёр. Дебюсси в это время все еще ходил в коротких штанишках и курточке. Бонёру привелось бывать у Ашиля на дому, где Ашиль играл ему свои первые опыты композиции на старом инструменте с клавишами, обожженными сигаретами.

По словам Бонёра, Ашиль был тогда «скрытен и держался немного отчужденно, обладал вкусом,

уже весьма склонным ко всему редкому и драгоценному; к тому же он был своеобразно обворожительным, вопреки некоторым резкостям при первом соприкосновении...» [1]

В это же время с Дебюсси познакомился Поль Видаль, сообщающий в своих воспоминаниях:

«Дебюсси сразу поразил меня своим очень своеобразным видом — черными вьющимися волосами, падающими на лоб, горящими глазами, сосредоточенным и суровым выражением лица; в нем было что-то дикое. Мне удалось его приручить, и мы вскоре стали отменными друзьями».

«Его игра, очень интересная, была пианистически не свободна от недостатков; он исполнял трели с трудом, но зато его левая рука обладала исключительной ловкостью и способностью к растяжению» [2].

Эти портреты-наброски, несмотря на всю свою краткость и эскизность, дают много. Они позволяют воссоздать образ юноши страстного и увлекающегося, но стремящегося скрыть свои эмоции, обуздать их, найти высшее удовлетворение в сдержанной созерцательности, в изысканности художественных и жизненных наслаждений. Нельзя не заметить, что подобный внутренний процесс характеризовал не только личные качества Ашиля, но и перелом, протекавший, частично уже совершившийся во французской духовной культуре того времени.

Между тем, пианистические успехи Дебюсси застопорились. В январе 1878 года на публичном конкурсе (исполнялось Allegro из сонаты ля-бемоль мажор Вебера) первую премию получает Камиль Белллэг, Ашиль же остается не премированным.

В 1878—1879 годах он еще занимается в классе Мармонтеля. Профессор отмечает: «Талантлив, есть успехи. С легкостью в характере покончил; я доволен

[1] R. Bonheur. Souvenirs et impressions d'un compagnon de jeunesse, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 4.

[2] P. Vidal. Souvenirs d'Achille Debussy, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 12.

его работой и развитием; к несчастью, вывихнул себе большой палец» [1].

Но Ашилю не везет. На конкурсе 1879 года (при исполнении Allegro de Concert Шопена) Габриэль Пьерне получает первую премию, а Дебюсси вновь остается без награды. Пресса отмечает, что юный пианист как будто «пошел назад». Видимо, Ашилю помешали и «академические» недостатки его игры и ее своеобразие. Так, директору Консерватории А. Тома, привыкшему видеть в прелюдиях и фугах Баха сухие и абсолютно строгие пьесы, решительно претило эмоциональное и разнообразное нюансирование их Ашилем.

Многие из окружающих тогда вовсе не сознавали огромной музыкальной одаренности Дебюсси. Так, тогдашний его сотоварищ (а позднее критик-противник), уже упоминавшийся Камиль Беллэг впоследствии вспоминал о пребывании Дебюсси в классе Мармонтеля с изрядной долей насмешки:

«Наконец-то ты пришел, мое дитя!» — говорил Мармонтель, когда, зачастую запаздывая, входил маленький мальчик тщедушного вида [2]. Одетый в блузу, стянутую кушаком, он держал в руке нечто вроде берета, окаймленного галуном и имевшего в центре, как на матросской шапочке, красный помпон. Ничто в нем — ни его физиономия, ни его речь, ни его игра — не обнаруживало артиста, настоящего или будущего. В его лице не было ничего выдающегося, кроме лба. Как пианист, он был одним из самых молодых, но, повторяю, не одним из лучших среди нас. В особенности помню его манию или его привычку, которая состояла в том, чтобы отмечать сильные доли такта чем-то вроде икоты или хриплого вздоха. Это преувеличение ритма стало позднее наименьшим недостатком если не пианиста, то — по крайней мере и во всяком случае — композитора. Вы согласитесь, узнав его имя. Его звали Клод Дебюсси. Очень замкнутый,

[1] Vallas, стр. 21.

[2] Пьерне, как мы видели, называл его толстым, плотным, коренастым.— *Ю. К.*

чтобы не сказать немного угрюмый, он не привлекал симпатии своих товарищей» [1].

В цитированных словах явственно сказывается враждебное и пристрастное отношение к Дебюсси. Но они, очевидно, показательны и как выражение распространенного тогда мнения о Дебюсси-пианисте, не оправдавшем возлагавшихся на него надежд.

Нечего и говорить, что крушение в 1879 году намечавшейся виртуозной карьеры Ашиля самым неблагоприятным образом подействовало на его отца и мать. Легко представить себе семейные ссоры, стычки, упреки и тяжелые переживания семнадцатилетнего юноши. Быть может, именно с этого времени (так предполагает Валлас) родители Ашиля решили отказаться от костюма, подчеркивавшего вундеркиндство (коротких штанишек, блузы, берета), и стали одевать сына, как молодого человека.

Уже в ноябре 1877 года Дебюсси поступил в класс профессора гармонии и аккомпанемента Эмиля Дюрана. Будучи посредственным музыкантом с рутинными взглядами и ремесленными требованиями, Дюран сначала приходил в возмущение и полное расстройство от выдумок Ашиля. Поль Видаль вспоминает, что Дебюсси «плохо ладил с профессором: вместо того, чтобы находить гармонии, ожидаемые последним, он всегда превышал задание — придумывал изобретательные разрешения, изящные, очаровательные, но отнюдь не школьные; Эмиль Дюран, бывший хорошим профессором, но лишенный гибкости, сурово упрекал его» [2]. Позднее Дюран выработал некоторую привычку. По воспоминаниям Антуана Банеса, он с каким-то особым наслаждением перечеркивал и исправлял гармонические задачи, выполненные Дебюсси, но потом приговаривал с загадочной улыбкой: «Конечно, все это отнюдь не ортодоксально, но очень изобретательно» [3].

[1] Vallas, стр. 22—23.
[2] P. Vidal. Souvenirs d'Achille Debussy, стр. 12.
[3] Vallas, стр. 24.

Результатом такой «полусимпатии» (выражение Валласа) явилось посвящение Ашилем его раннего ученического трио Дюрану, а также сочувственная характеристика Дебюсси, написанная учителем (правда, с обычным осуждением присущего Ашилю «легкомыслия»). Упражнения Дебюсси в гармонии не принесли ему консерваторской славы, что совершенно понятно. Будущий несравненный мастер гармонического колорита уже начинал формироваться, и он менее всего мог согласовывать свои стремления с совокупностью окостеневших школьных правил. Год за годом Дебюсси не получал премий и, разумеется, должен был пользоваться репутацией неважного ученика.

Кстати сказать, в классе Дюрана Дебюсси нашел себе близких товарищей. Тот же Поль Видаль вспоминает: «мы образовали вместе с Пьерне трио почти неразлучное. Раз в неделю, в хорошее время года, мы отправлялись заниматься контрапунктом в парк Монсо к бассейну, где шалости утят восхищали Дебюсси» [1].

Несколько иначе сложилась судьба Дебюсси в классе Огюста Базиля, преподававшего цифрованный бас, импровизацию аккомпанемента, чтение партитур (в этот класс Дебюсси поступил в октябре 1879 года). Учитель многому не сочувствовал в фантазиях Ашиля за роялем, но он искренно восхищался его даровитостью. В июне 1880 года Базиль записал отзыв о своем ученике: «Большие способности, хороший чтец с листа, очень хорошие пальцы (мог бы работать больше); хороший гармонист, несколько причудливый, много инициативы и пыла» [2].

Базиль полагал, что сочинять хорошо можно только за фортепиано. Дебюсси прислушивался к советам учителя, и фортепиано навсегда сохранило для него особое значение. Однако в дальнейшем он приучил себя обходиться и без инструмента, сочинять музыку при посредстве внутреннего слуха. Характер-

[1] P. Vidal, цит. статья, стр. 12.
[2] Vallas, стр. 30.

ным свидетельством колебаний Дебюсси, который тяготел к отвлеченному процессу сочинения музыки и все же в душе высоко ценил эмоциональную непосредственность импровизации, служат его слова из письма к Ж. Дюрану от 22 июля 1915 г. из Пурвиля:

«У меня до сих пор нет рояля. Я не болен от этого. Такое отсутствие сосредоточивает эмоцию, препятствуя ей рассеяться в импровизациях, при которых слишком часто поддаются порочному искушению рассказывать истории самому себе» [1].

Занятия Дебюсси аккомпанементом в классе Базиля увенчались в 1880 году значительным официальным успехом — он получил на очередном консерваторском конкурсе первую премию. В этом же году Ашиль, однако, вовсе не был отмечен на конкурсе по гармонии. Конкурсная комиссия под председательством Тома, включавшая Массне, Делиба, Гиро и других видных музыкантов, обнаружила в его решении гармонической задачи несколько параллельных квинт и октав, которые, очевидно, уже неотступно тревожили сознание начинающего композитора.

Стремясь заработать деньги, которых так не хватало семье, Ашиль уже в отрочестве стал давать уроки, приносившие, однако, мало дохода. Летом 1879 года он, по рекомендации Мармонтеля, отправился в замок Шенонсо (недалеко от города Тур), где участвовал в трио г-жи Маргариты Пелуз-Упльсон и развлекал ее импровизациями во время бессоницы [2]. Можно предположить, что впечатления вели-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 140.

[2] Маргарита Пелуз-Уилсон (тогда в возрасте 43 лет) была дочерью шотландца, который разбогател на освещении Парижа газом. Она купила замок Шенонсо, реставрировала его, принимала в нем Флобера в 1876, 1877 и 1878 годах (см. Dietschy, стр. 31—32). Быть может, со времени пребывания в Шенонсо возникла любовь Дебюсси к Флоберу, а также интерес его к английской культуре. Вдобавок, Пелуз-Уилсон была ревностной вагнеристкой (см. об этом E. Lockspeiser. Debussy: his life and mind. Volume I. London, 1962, стр. 37; в дальнейших ссылках — Lockspeiser).

А. Мармонтель

колепного замка, часть которого живописно расположилась на мосту через реку Шер, могли отложиться в сознании юноши и пригодиться ему впоследствии при сочинении «Пеллеаса и Мелизанды» и музыкальных пейзажей, посвященных образам воды.

За время первого периода обучения Дебюсси в Консерватории, который можно датировать 1872—1880 годами, развитие французского общества все более уклонялось в сторону ослабления промышленного капитала за счет финансового. Рост индустрии замедлялся, сельское хозяйство оставалось очень дробным и отсталым, но биржа праздновала победу за победой, ростовщичество расцветало, стремясь к господству над Европой, финансовая олигархия безудержно обогащалась. Возникла и расширялась значительная прослойка рантье. Ее составляли средние буржуа и представители зажиточной мелкой буржуазии, служившие опорой для магнатов финансового капитала. В связи с такой тенденцией развития об-

щества получала популярность, делалась влиятельной соответственная психология. Манящим для обывателя становился идеал безбедной непроизводительной жизни, для осуществления которого следовало накопить деньги и затем обходиться «стрижкой купонов». Эта мечта в менее примитивных, а то и в вовсе завуалированных формах захватывала и значительные круги интеллигенции, порождая тяготение к гедонизму, потребность забыться, уйти в созерцание, иллюзии, мечты, отказавшись от тяжелейшего душевного груза потрясений 1871 года.

Речь шла, в конце концов, о сохранении или утрате острой, непримиримой общественной совести. Вовсе потерять такую совесть общество, разумеется, никак не могло. Совесть жила, то тлея, то разгораясь пламенем, но неугасимая всегда.

Все лучшие, уцелевшие от разгрома силы Коммуны сохранили свою верность передовым взглядам. Рабочее движение переживало трудные времена ввиду распространения идей реформизма, разочарования в революции, призывов к малым делам. И, все же, несмотря на постоянные помехи, это движение постепенно ширилось и становилось на прочную почву. В 1877 году была основана социалистическая газета «Равенство», поставившая своей задачей распространение идей марксизма. В 1879 году Жюль Гед в работе «Коллективизм и революция» доказывал необходимость социального переворота. Он установил переписку с Карлом Марксом. В этом же году марсельский Рабочий конгресс положил начало основанию рабочей партии. В 1880 году ученик Карла Маркса, замечательный французский марксист Поль Лафарг начал публиковать в газете «Равенство» статьи, посвященные теории пролетарской революции («Классовая борьба», «Рабочая партия и капиталистическое государство», «Эволюция — революция»).

Да и сам правительственный строй свидетельствовал о неотразимых победах, одержанных историей. Правда, конституция Третьей республики (1875) явилась шагом назад по сравнению с конституциями

1789 и 1848 годов, она лишь глухо пользовалась термином «республика». Но, все-таки, большинство в парламенте было завоевано республиканцами. Массы сельского населения стали республиканскими; монархия окончательно дискредитировала себя и сделалась во Франции невозможной.

Вместе с тем, говоря о готовящихся исподволь успехах революции и об историческом прогрессе ф о р м правления, нельзя забывать, что французская политическая власть, подавившая Коммуну, оставалась глубоко реакционной. Смело, до конца убежденно и оптимистически противостоять этой реакции могли только самые передовые, самые стойкие общественные силы.

В среде интеллигенции имелось много идеологов, много мыслителей, много художников, которые, не смыкаясь с реакцией и не становясь на ее позиции, не в силах были найти и путь бестрепетного протеста, поверить в светлое, хотя бы и отдаленное будущее. Кровавый кошмар начала семидесятых годов тяготел над ними, побуждая или безутешно тосковать, все глубже разочаровываться, или бежать от страшных воспоминаний и жизненной прозы в мир прекрасного.

Все эти тенденции нетрудно заметить в делах и днях французского искусства семидесятых годов.

Прислушиваясь к призывам, доносящимся из эмиграции, мы не раз улавливаем по-прежнему бодрый, мужественный и сильный голос Эжена Потье. Образы Потье почти схематичны, они заключают в себе оголенные идеи. Но нагота этих нетленных идей прекрасна именно своей простотой, беспредельной убежденностью. В поэме «Парижская Коммуна» (1876) Потье показывает нерушимость великого дела рабочей революции. Он призывает к новой борьбе:

«Старый мир, ты умрешь, ты охвачен гангреной,
Лицемерный, прогнивший насквозь, воровской.
Уничтожив сто тысяч людей, несомненно,
Ты решил, что теперь уже — прочный покой.
. . . . . .

Ты не сможешь уснуть. Все и всюду разведав,
О твоих преступленьях расскажет набат.
Старый мир — в двух словах этих — пир людоедов;
Это — те, кто едят, и — которых едят.

Не уснешь ты! А час неминуемой кары
Неотступен. Я слышу настойчивый шаг.
Когда твой балаган опрокинут пожары,
Море вычерпай — все ж не потушишь никак!» [1]

В этом же году в поэме «Рабочий Америки — рабочему Франции» Потье разоблачал бесчеловечие американского капитализма, провозглашал великую солидарность рабочего класса. Он заканчивал словами:

«Рабочие, теперь у вас программа та же:
Вернуть трудящимся все блага их земли,
Ее возделать так, чтоб все края цвели,
И тунеядцев гнать, и быть от них на страже.
И вновь соединить различные народы
В один народ, забыв все вековое зло,
Чтоб Человечество на Выставке могло
Коммуну выставить в день мировой свободы» [2].

Вспомним теперь творчество крупнейших писателей Франции этого периода. Престарелый Гюго публикует в 1873 году роман «Девяносто третий год», в котором, по собственным словам, стремится прославить «величие и человечность революции». Он будто защищает силой своих возвышенных образов память героической Парижской Коммуны. Он зовет вперед, утверждая, что, как бы ни жестока была революционная борьба, созидательная работа революции прекрасна.

Золя продолжает развертывать суровую обвинительную летопись нравов и порядков Второй империи. Один за другим выходят романы: «Чрево Парижа» (1873), «Завоевание Плассана» (1874), «Проступок аббата Муре» (1875), «Его превосходительство Эжен Ругон» (1876), «Западня» (1877), «Страница любви» (1878), «Нана» (1880).

[1] Перевод А. Гатова. Эжен Потье. Избранные стихотворения. М., 1938, стр. 92—93.

[2] Перевод А. Гатова. Там же, стр. 104.

Достаточно упомянуть эти заглавия, чтобы вспомнить и представить широту социальных проблем, затронутых писателем, который показывает и коррупцию буржуазных верхов, достигших власти путем шантажа, преступления, спекуляции, и средний буржуазный слой, торговцев, ремесленников, мещан-обывателей, погрязших в прозаизме мелочных расчетов, и рабочих, затягиваемых в трясину нищеты, пьянства, гибели. Наряду с этим Золя вскрывает непримиримый конфликт церковного изуверства и свободомыслия.

Примечательна и своеобразная картинность образов, развиваемая Золя в его романах. Так, в «Чреве Парижа» он с поразительной наглядностью фиксирует краски, звуки и запахи огромного парижского рынка. Многие страницы «Проступка аббата Муре» посвящены образному воссозданию пейзажей парка Параду. В «Странице любви» писатель, словно соперничая с необыкновенной наблюдательностью столь ценимых им живописцев-импрессионистов, мастерски набрасывает быстрые и правдивые этюды Парижа, схватывая переменчивость его колорита в разное время суток, при разной погоде. И эти принципы словесной живописи и звукописи прочно закрепляются в творческой манере Золя.

В 1880 году он формулирует свою знаменитую теорию натурализма («Экспериментальный роман»). Выдающийся писатель-демократ отдает в ней печальную дань аполитичности, поощряемой той самой буржуазией, грязные дела которой он выставляет на позорище в своих романах.

Воздействие освободительных идей Коммуны дает себя знать в бунтарских драмах «Аксель» (1872 — первая часть) и «Новый свет» Вилье де Лиль-Адана.

Выдвигается творчество Альфонса Додэ. Пьеса «Арлезианка» (1872) находит композитора-соавтора в лице Бизе. В этом же году публикуются «Необычайные приключения Тартарена из Тараскона» — быть может, наиболее популярное из произведений Додэ, столь ярко рисующее образ хвастливого прован-

сальского буржуа-мещанина. Консерватизм политических взглядов препятствует Додэ сколько-нибудь глубоко понять социальные противоречия действительности. Но теплый гуманизм позволяет ему (например, в романе «Джэк» — 1876) очень выразительно сформулировать эмоциональное кредо тех групп интеллигенции, которые, отвратившись от несправедливостей и жестокостей мира, но не видя новых революционных сил, все свои симпатии обращают к слабому человеку. Очень метко сказал о Додэ Золя: «В его распоряжении две великие силы: слезы и ирония. Тем и живы его книги; они рыдают над малыми сими и хлещут бичом злых и глупцов» [1]. Это обращение к культу слабого человека — знаменательный симптом: мы еще не раз коснемся его характерных проявлений, которые своеобразно выступят и у Дебюсси. В романе «Набоб» (1877) Додэ произносит свой приговор нечистым делам Второй империи.

В семидесятые годы бодро и уверенно продолжается пропаганда гуманизма науки в творчестве Жюля Верна («Вокруг света» — 1872, «Таинственный остров» — 1875, «Пятьсот миллионов бегумы» — 1879). Напротив, Флобер, отчаянно разочарованный, посвящает свой последний (оставшийся незаконченным) роман «Бувар и Пекюше» скептическому развенчанию науки, хотя и полагает, что обществом должны руководить ученые.

Чрезвычайно острые, кричащие противоречия идей Флобера в это время, быть может, наиболее показательны для кризиса культуры. Всем сердцем, всей душой отвергая мещанство, относясь к нему с великим отвращением, Флобер, однако, боится народа, вовсе не понимает новых революционных сил, призванных обновить общество; стремясь найти дорогу к царству разума и справедливости, он готов похоронить науку и этим поневоле открывает пути

[1] Цит. по «Истории французской литературы», том III, стр. 233.

декадентским нормам внерационального, подсознательного, стихийно-субъективного.

Леконт де Лиль, осознав после поражения Коммуны всю безоглядную мерзость реакции, публикует направленные против нее политические брошюры, что грозит ему судебным разбирательством. Молодой Мопассан, тогда ученик Флобера, в одном из писем к учителю (1877, год создания «Анти-Дюринга» Энгельсом!) требует «уничтожения правящих классов». «Да, я нахожу теперь,— пишет он,— что 93-й год был мягок, что сентябристы были милосердны, что Марат — это ягненок, Дантон — невинный кролик, а Робеспьер — голубок» [1] В 1880 году Мопассан публикует «Пышку», которая сразу приносит ему известность.

Одним из самых трагических явлений кризиса оказывается творческая судьба Рембо. Еще недавно гневный обличитель палачей Коммуны, Рембо стремительно эволюционирует в сторону символизма. В сонете «Гласные» он решительно продолжает традиции Бодлера — и утверждая синэстезии (совосприятия) звуков, цветов, запахов [2], и демонстративно пытаясь опоэтизировать (хотя не без иронии) отвратительное. Достаточно привести первую строфу сонета Рембо:

«А — черный; белый — Е; И — красный; У — зеленый,
О — синий: тайну их скажу я в свой черед.
А — бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот» [3].

Как показательно! Метафорическое мышление символистов и импрессионистов становится произвольно и причудливо синэстетическим. А ниже мы

[1] Цит. по «Истории французской литературы», том III, стр. 194.

[2] Вспомним знаменитый сонет Бодлера «Соответствия» из «Цветов зла», где он писал, что есть запахи, «подобные тельцам детей, нежные, как гобои, зеленые, как луга».

[3] Перевод А. Кублицкой-Пиотух. А. Рембо. Стихотворения, стр. 82.

увидим, сколь охотно прибегал к подобным синэстезиям в замыслах и заглавиях своих произведений Дебюсси.

Но Ремоо идет дальше. Он настойчиво ищет неясного содержания и неясных форм, бессвязно блуждает в сфере беглых, летучих образов стихотворений в прозе «Озарения». А затем — быстрый и трагический исход. В 1873 году Рембо, поняв бессмысленность своих символистских исканий, называет их «пребыванием в аду»,— но не для того, чтобы воспрянуть к новой творческой жизни. Девятнадцатилетний, высокоодаренный и способный страстно чувствовать поэт бесповоротно решает вовсе отказаться от поэзии. Он покидает родину, скитается, ищет приключений, тщится, пожалуй, стать «сверхчеловеком», но оканчивает свой путь в 1891 году рядовым, не слишком удачливым коммерсантом.

Это ли не самая потрясающая жертва жестокого идеологического и художественного кризиса? Нельзя, однако, забыть и Верлена, не знавшего такой ужасной судьбы, но проводившего годы в страдальческих колебаниях между тоской, протестом, религиозными поисками.

В поэме «Побежденные» (оконч. 1872) Верлен воспевает единство духа коммунаров, томящихся в тюрьмах, призывает к новой борьбе. В «Романсах без слов» (1872—1873) страдания «побежденных» порождают образы вдохновенной лирики, отмеченные, однако, мимолетностью впечатлений, гнетущими чертами подавленности и меланхолии, попытками ловить призрачное, ускользающее.

В 1874 году Верлен пишет стихотворение «Поэтическое искусство», где зовет к господству в поэзии неясного, томящего, безотчетно влекущего, «музыкального»:

«О музыке на первом месте!
Предпочитай размер такой,
Что зыбок, растворим, и, вместе,
Не давит строгой полнотой.
. . . . . .

К. Моне. Впечатление. Восходящее солнце (1872)

То — взор прекрасный за вуалью,
То — в полдень задрожавший свет,
То — осенью, над синей далью,
Вечерний, ясный блеск планет.
. . . . . .
О музыке всегда и снова!
Стихи крылатые твои
Пусть ищут, за чертой земного,
Иных небес, иной любви!

Пусть в час, когда все небо хмуро,
Твой стих несется вдоль полян,
И мятою и тмином пьян...
Все прочее — литература!» [1]

[1] П. Верлен. Собрание стихов в переводе В. Брюсова, стр. 97—98. Справедливость требует добавить, что уже в 1872 году Теодор де Банвиль в «Маленьком трактате о французской поэзии» формулирует мысль о значении музыкального для поэта, которому следует руководиться только «своим деликатным ухом, утонченным самыми нежными ласками Музыки» (см. A. Liess. C. Debussy. Erster Teil. Leipzig — Strassburg — Zürich, 1936, стр. 68).

Стихотворение это было опубликовано только в 1884 году и стало манифестом молодых поэтов-символистов.

В стихотворении «Борнемут» (1877) Верлен вслед за Бодлером и Рембо культивирует синэстезии. Здесь говорится о «золоте, бронзе и огне» в голосе колоколов, о «красной полосе великих рыданий», которая трепещет и гаснет над морем.

Самый сдержанный (даже в пессимизме) из символистов, больше всего стремящийся к стройности и достоинству форм — Малларме сохраняет и теперь свою невозмутимость.

Публикация в 1876 году десять лет ранее написанной эклоги «Послеполудень фавна» делает ее всеобщим достоянием. В восторженных словах стихотворения Малларме «Гробница Эдгара По» (1875), где американский писатель провозглашается ставшим самим собой только в вечности, выступает характерная любовь к По, основанная на сродстве душ, выказанная уже Бодлером и перешедшая к его последователям. Позднéе большое внимание к По проявит и Дебюсси.

Нельзя не отметить также новые имена.

В семидесятые годы начинает циклами стихов свой путь Поль Бурже, к поэзии которого не раз обратится Дебюсси в дни своей молодости. В циклах «На берегу моря» (1872—1873), «Беспокойная жизнь» (1874—1875), «Маленькие поэмы» (1872—1876) уже видно характерное лицо Бурже — поэта, который стремится, по-видимому, следовать эстетическим канонам парнасцев, но особенно охотно культивирует различные оттенки чувствительности и грусти. Бурже отнюдь не протестует. Он хочет жить и наслаждаться, влекомый сентиментальной чувственностью. Но и его коснулись эмоции разочарованности, побуждающие воспевать «увядшие цветы», «раненое сердце», «беспокойное, больное и жалобное» существо человека, «любовь и смерть», «ночь угрюмой мысли» и т. д.

Чем-то родственная, но густо окрашенная тонами

колониальной экзотики меланхолическая грусть начинает складываться в творчестве Пьера Лоти, открывающего свою литературную карьеру романом «Азиадэ» (1879).

Французская живопись семидесятых годов празднует многочисленные блестящие успехи.

Курбе завершает свой жизненный путь в эмиграции, в Швейцарии (1877), работая преимущественно над пейзажами и натюрмортами. Коро в последние годы своей жизни сохраняет прежнюю склонность к мягкости и гармонии, к поэзии скромной простоты [1]. Его «Женщина в голубом» (1874) чем-то предвещает Ренуара, но, вместе с тем, проникнута той спокойно-обаятельной провинциальной патриархальностью, секретом которой владел лишь Коро и никто более!

Теперь на всем фронте живописи главенствуют и торжествуют новые силы, художники, которых привыкли объединять (несмотря на резкие подчас различия) общим наименованием — импрессионисты.

Весной 1874 года в Париже открывается Первая выставка живописцев этого направления, на которой представлены работы Моне, Ренуара, Писсарро, Сислея, Дега, Сезанна, Берты Моризо. Среди картин Моне висит пейзаж гавани Гавра с красно-оранжевым солнцем, озаглавленный «Впечатление [2]. Восходящее солнце». Критик Луи Леруа, воспользовавшись этим заглавием, спешит окрестить (в «Charivari») всю группу художников, близких к Моне, «импрессионистами». С его легкой руки термин прививается и вскоре становится неотъемлемым.

Ни название картины Моне, ни термин, выведенный Леруа, нельзя считать случайным. Этот пейзаж действительно обладал всеми признаками зрелого импрессионистского стиля. Избран краткий и красивый момент впечатления природы. Техника свободна, она

[1] Он умер в 1875 году, в год, когда немец А. Менцель на знаменитой картине «Железопрокатный завод» запечатлел торжество жестокой капиталистической индустрии.

[2] По-французски — «Impression». Картина эта была написана в 1872 году.

К. Моне. Парусники в Аржантёе (1872)

оперирует быстрыми и вольными мазками, совершенно отбрасывая рациональную выписку, конструктивную композицию. Все подчинено правдивой передаче впечатления, пусть самого беглого: предметные соотношения, краски должны быть показаны так, как они воспринимаются при взгляде,— без додумывания, без дописывания того, что известно, но не видно сразу. Глаз, вернее, бросок зрения — верховный критерий. Главная цель — свежесть и непосредственность, «моментальность»; главное, чего следует избежать,— предвзятость, традиционность.

За Первой выставкой импрессионистов следуют Вторая (1876), Третья (1877), Четвертая (1879) и Пятая (1880).

Если же мы обратимся к отдельным именам, то увидим, сколь велики и сколь характерны живописные достижения семидесятых годов.

Э. Мане создает ряд великолепных картин, на которых игра красок, свобода мазков, трепетность образов уже близки к технике его младших соратников, хотя Мане и сохраняет столь присущую ему строгую изысканность форм. Таковы: «На лодке» (1874) с ее изумительной полноцветностью водной лазури, пей-

зажи Аржантёя (1874), «Железная дорога» (1873), где бездумно-наивное выражение лица женщины с девочкой и собакой заставляет вспомнить о Ренуаре. А дальше — блестящие портреты женщин, то загадочных, то задумчивых, то обольстительно порочных, сверкающих подобно драгоценностям среди контрастного колорита обстановки («На катке» и «Нана» — 1877, «В оранжерее» — 1879). Повсюду тонкое мастерство психолога, которое своеобразно выступает и на лаконичном портрете Клемансо (1879—1880), так метко рисующем жестокую и властную натуру будущего «тигра».

Творчество Моне, Ренуара, Дега, Сислея, Писсарро — в расцвете.

Моне неоднократно пишет Бульвар Капуцинок (1873), вокзал Сен-Лазар (1876—1877), городок Ветёй (1878 и позднее), ледоход (1880—1881). К семидесятым годам относятся также такие приметные картины Моне, как «Поле маков» (1873), «Лето» (1874), «Поезд под снегом» (1875). Индивидуальность Моне вполне сформировалась. Он — поэт колорита, пейзажист чистой воды. Он ищет в природе прекрасные мгновения, подвижность и трепетность, но не бури и не преобразующие процессы. Он сочетает полную непринужденность своих «импровизаций с натуры» со всегдашним тщанием быть правдивым и точным — в пределах впечатления. Все живет на картинах Моне, но всегда как мимолетность, как миг. Эта способность останавливать и увековечивать моментальное была свойственна Моне в высшей степени, она, в сущности, отличала его от Сислея или Писсарро. Моне — олицетворение импрессионизма.

Ренуар в семидесятые годы еще немало занимается чистым пейзажем и довольно часто близок к Моне. Однако уже складывается другая, совершенно самостоятельная область творчества Ренуара — жанровый портрет, жанровые сцены. К 1874 году, относится «Ложа», к 1876 — «Купальщица» [1], к 1877 и 1878 — портреты артистки Самари, к 1879 — «После

[1] Находящаяся в музее имени А. С. Пушкина в Москве.

обеда». На этих картинах уже вполне сложилась излюбленная тема Ренуара, посвященная прелести доверчивой, ласково-манящей женской души и очарованию женского тела. Нельзя умолчать и о двух замечательных картинах 1876 года — «Мулэн де ля Галетт» и «Качелях». На первой из них мы видим десятки людей, увлеченных истинно монмартрским весельем, на второй — лишь небольшие группы. Но обе родственны своеобразно найденными эффектами рассеянного освещения, которые становятся чисто ренуаровскими: все строится на контрастах темных и светлых пятен, теней и бликов с излюбленными противопоставлениями розового и синего.

В семидесятые годы складываются также творческие фигуры Сислея и Писсарро. У первого («Снег» — 1872, «Туман» — 1874, виды Марли — 1874—1876, виды Лувесьенна — 1878 и др.) дают себя знать поразительные тонкость и изящество, несравненная прозрачность и легкость восприятий. У второго (пейзажи Понтуазы — 1873 и, позднее, автопортрет — 1873, «Красные крыши» — 1877 и др.) — большая внимательность и обстоятельность, наряду с известной тяжестью, густотой, а то и суховатостью.

Если для Моне, Ренуара, Сислея, Писсарро характерно игнорирование социальных вопросов, обращение к пейзажности и идейно-нейтральной жанровости, то этого нельзя сказать о Дега. В целой серии сцен из жизни балерин, фигуранток, певиц, написанных Дега в семидесятые годы, не раз проглядывают черты сатиры и сочувствия. Но есть у Дега и еще более откровенные тематические картины. На полотне «Площадь Согласия в Париже» (портрет виконта Лепика с дочерьми — 1873) Дега беспощадно высмеивает вырождающуюся аристократию. На относящемся к этому же году полотне «Контора хлопка в Новом Орлеане», написанном в старой, строго реалистической манере, художник решился с легкой, чуть заметной иронией изобразить собственных родственников, занятых торговыми сделками.

О. Ренуар. Портрет Моне (1875)

И вовсе драматична картина Дега «Абсент» (1876), где вид опустившихся мужчин и женщин, их безысходная тоска рисуют трагедию парижского «дна».

Вместе с тем, Дега тоже ищет нейтральные темы и находит их в живописи лошадей, жокеев, конных состязаний, особенно увлекающих его возможностями разнообразных виртуозных фигур рисунка.

В семидесятые годы почти заканчивается первоначальное формирование Сезанна. В своей «Новой Олимпии» (1872—1873), изображающей козлоподоб-

ного мужчину, который с восторгом созерцает только что обнажившуюся на кровати уродливую женщину, Сезанн как бы издевается над темой «Олимпии» Мане; он дерзко подчеркивает законность безобразия. В пейзажах, натюрмортах да и портретах Сезанна (см., например, портрет Виктора Шоке) чувствуется, в сущности, резкая оппозиция импрессионистскому искусству. Взамен изящества, легкости, «воздушности» последнего, Сезанн ищет плотности, тяжести, материальности. Красота и грация — вовсе не его идеал; он готов своими образами даже отрицать их.

Примитивность и какую-то тупую силу Сезанн начинает возводить в принцип, он как бы возрождает «деревенский идиотизм» на верхах художественной культуры. Большой талант Сезанна позволяет ему временами прорываться к красоте. Но прорывы (они происходят иногда в пейзажах, реже в натюрмортах и никогда в портретах) остаются прорывами. Сезанн, хотя и близкий формально к импрессионистам, в сущности подрывает искусство импрессионизма, подготавливает почву для течений неопримитивизма, кубизма, конструктивизма.

В семидесятые годы начинается выдвижение и другого антипода импрессионистов — Поля Гогена.

Впрочем, он еще не проявляет подлинной оригинальности. Ранние его пейзажи (например, «Сена с Иенским мостом» — 1875) отличаются от произведений предимпрессионистского и раннеимпрессионистского периода французской живописи лишь какой-то смутной тенденцией к насыщенности красок.

Крупнейший представитель новой французской скульптуры Роден в это время уже делает заметные шаги к воплощению мгновенного, случайного. Интересно сопоставить в данном плане скульптуру Родена «Бронзовый век» (1876) с его скульптурой «Три тени» (1880). Если первая еще в значительной степени статуарна, то вторая вся строится на схватывании текучих поз, на фиксировании «моментального».

О. Ренуар. Портрет г-жи Шарпантье с детьми (1878)

Развитие французской музыки в семидесятые годы отмечено рядом крупных и показательных явлений.

Осенью 1871 года состоялось открытие «Национального Музыкального общества», и самый факт этот свидетельствовал о росте патриотических тенденций в области музыки. Но условия для развития подлинно прогрессивного патриотического искусства при Третьей республике вовсе не были благоприятными. Буржуазия, разгромившая Коммуну и все раз-

нузданнее справлявшая свои финансовые оргии, была способна лишь к поощрению национализма и космополитизма, но не патриотизма. Ростки прогресса неизбежно наталкивались на сопротивление, чахли или искривлялись. Как и другие искусства, музыка все очевиднее и сильнее заражалась флюидами разочарования, печали или непреодолимыми потребностями всевозможных иллюзий — от стройных канонов неоклассицизма до зыбких грез импрессионизма и символизма.

Взглянем на последний период творчества Бизе. В музыке «Арлезианки» он, наряду с восприятием черт неоклассицизма, движется к углубленной эмоциональности. Бизе сильно, уверенно подхватывает и принцип народности — провансальский колорит музыкальных тем. Однако во многих лучших местах музыки к «Арлезианке» проглядывает такая щемящая печаль, что от нее блекнут даже самые яркие и блестящие картины праздника. В «Джамиле» (1871—1872) торжествует уже область экзотической иллюзии, потребность мягко и гармонично разрешить противоречия.

Наконец — «Кармен» (премьера — 3 марта 1875). В этом произведении много сторон, и охватить их совсем беглой оценкой вряд ли возможно. Но, во всяком случае, не правы критики, полагающие центральной идеей лучшей оперы Бизе феминизм, борьбу женщин за освобождение. Сколь ни ярок образ Кармен, но центром оказывается, все же, не он, а мучительный крах, трагический исход любви Хосе. Слабость Хосе, способного убить, но не способного овладеть своими эмоциями, восторжествовать,— противопоставлена грубой и вульгарной силе Эскамильо. Вся система образов, по сравнению с прототипом — повестью Мериме,— смещена: опера ставит и решает проблему психологии страстно чувствующего, но слабого человека. Внешняя победа остается за грубой силой, внутренняя — за эмоциональной цельностью и последовательностью. Осуждение «сильного героя» совершенно очевидно.

А вот Сен-Санс, композитор, аполлоническая уравновешенность и стройность которого как будто общеизвестны и бесспорны. И все же, взявшись за жанр симфонической поэмы, Сен-Санс в семидесятые годы создает образ безрассудного и сломленного порыва («Фаэтон» — 1873). А вслед за этим он пишет «Пляску смерти» (1874) — произведение жуткое, пугающее безотрадным скепсисом, несмотря на всю свою сдержанность, на всю «пристойность» своих эмоций. Уже столь близкие к Сен-Сансу парнасцы, разочарованные итогами революции 1848 года, были пессимистами. Но теперь разочарование чрезвычайно углубилось. Как далеки мы тут от жизнерадостно-общительных эмоций Первого фортепианного концерта Чайковского (1874) или от достаточно устойчивых и уравновешенных двух первых симфоний Брамса (законченных в 1876 и 1877 гг.), от монументального эпоса Второй симфонии Бородина (1869—1876), от страстной горячности и сердечности Грига («Пер Гюнт» — 1874—1876, Первый струнный квартет — 1877—1878)! Душевная утомленность французской культуры, так долго стоявшей во главе освободительных движений всей Европы, и по-прежнему великой, но утратившей на время непосредственный революционный пыл, сильно дает себя знать.

В творчестве Форе (Первая соната для скрипки и фортепиано — 1875, скрипичный концерт — 1878, Первый квартет — для фортепиано и струнных — 1879) очень прочна стройно-гармоническая традиция Сен-Санса. Но скепсис и разочарованность чужды Форе. Он формирует свое художественное миросозерцание, которому суждено стать одной из характерных ветвей французской музыки конца девятнадцатого и начала двадцатого веков. Форе уже далек от романтической страстности. Он хранит черты свежести и чистоты романтизма, но трактует их созерцательно, стремясь к культу красивого, безупречно изящного, к эмоциям в рамках безукоризненного стиля. Это своего рода победы. Но куплены они дорогой ценой — решительным ослаблением свя-

зей с жизнью, с реальными страданиями человечества. Так складывается и судьба искусства Форе — оно призвано ласкать вкусы, порою сладко тревожить чувствительность красотой, но не потрясать души. Роль Форе как одного из предшественников Дебюсси значительна, и нам еще придется возвращаться к ней ниже.

Франк в семидесятые годы (вторая версия «Искупления» — 1874, фортепианный квинтет — 1878—1879) подходит к тому типическому складу своей индивидуальности, который позднее выразится своеобразным, волнующим сочетанием восторженности и скорбности, некоторого архаизма и подчеркнутой «современности», жалобно-надорванных эмоций и экстатических порывов, возвышенности и почти обыденной простоты высказываний. В обширной оратории «Заповеди блаженств» (1869—1879) Франк дает монументальное выражение своей наивной и светлой веры, чисто гуманистического понимания религии. Но в это же время у Франка, столь занятого постоянно вопросами морали, проблемами места человеческой души во вселенной, пробуждается и другая творческая склонность — к картинной изобразительности, к язычеству образов. Такова симфоническая поэма «Эолиды» (1876), где веяния вагнеровских хроматизмов и томящих гармоний проникаются французским сенсуализмом и грацией.

В 1879 году ученик Франка Венсан д'Энди заканчивает трилогию программных симфонических увертюр «Валленштейн». Музыка д'Энди уже проявляет столь показательные для нее впоследствии и столь трудно фиксируемые качества эклектического слияния эмоций и стилей. Очень высокая ступень мастерства делает при этом эклектизм как бы образцовым, а не постыдным. Темперамент здесь становится холодно-уравновешенным благодаря деспотическому господству интеллекта, чистота переходит в сухость, лирика и драматизм приобретают черты дидактических поучений, импульсы музыкального фольклора, народной песни и зовы природы словно каменеют в

С. Франк

красивых, безукоризненно организованных кристаллах. Все эти качества крайне усовершенствуются потом, но и сейчас они уже заметны.

Особенно следует помнить о нарастании в семидесятые годы во Франции влияния Вагнера (закончившего цикл «Нибелунгов» «Гибелью богов» в 1874 году). Это влияние так или иначе, в той или иной мере касается почти всех французских композиторов.

Как же объяснить рост вагнеровского влияния в годы, когда французская музыка стала подчеркивать свои национальные, патриотические задачи?

На первый взгляд, следует говорить о «давлении» вагнеровского начала, о своеобразной «экспансии» вагнеризма. Конечно, в таком объяснении таится значительная доля истины. Вагнер импонировал не только силой таланта, но и провозглашением сильного героя, которого столь недоставало французскому искусству после глубочайших потрясений и разочарований 1870—1871 годов.

Но этим быстро растущий авторитет Вагнера у французской интеллигенции не исчерпывался, а во многом даже и не определялся. Сильнее всего Вагнер, пожалуй, привлекал другим — теми чертами, которые (особенно в «Тристане и Изольде») предварили развитие французского музыкального искусства. Это были черты острого кризиса, перерастания романтизма в импрессионизм и символизм.

Правда, Вагнер не обошелся своими собственными силами и даже силами немецкой культуры. Создать новый склад мироощущения ему очень помог великий искатель — венгерец Лист, столь глубоко познавший не только немецкую, но и романскую (особенно французскую) культуру. Однако именно в творчестве Вагнера чрезвычайно ярко наметились и стали быстро развиваться ростки трансформации романтизма.

Сопоставляя имена, мы легко заметим, что Бизе, Сен-Санс, Форе, конечно, не были «созвучными» современниками Бодлера, Верлена, Малларме. Несравненно более «созвучным» современником последних оказывался Вагнер, возвестивший в «Тристане и Изольде» пути смутного, таинственного, бессознательного и необычайно чувственного очарования эмоций [1]. Недаром, упомянутые французские поэты, вместе с большим числом других представителей французской интеллигенции, оказались ревностными и активными «вагнеристами». Они не могли не увлекаться тем в вагнеровской музыке, чего отечественное музыкальное искусство еще не дало, но, в сущности, с самого начала переосмысливали Вагнера [2].

Поэтому говорить о чисто антифранцузском характере влияния Вагнера неверно. В подобном случае Вагнер оказался бы во французской музыкаль-

[1] Была тут и далекая философская предоснова — Шопенгауэр!

[2] Ведь переосмысляли Вагнера и в другую сторону, видя в нем продолжателя бетховенской героики (Ромен Роллан, отчасти Рихард Штраус).

ной культуре попросту чужеродным телом. На деле же он указывал французской музыке пути, по которым она могла идти самостоятельно. На первых порах эти самостоятельные пути не открывались, а очарование Вагнера безудержно увлекало.

Мы не имеем ясных и точных данных о том, какие музыкальные впечатления были восприняты Дебюсси за годы первого периода его пребывания в Консерватории. Есть, конечно, основания полагать, что при свойственной ему большой любознательности и при рано приобретенных прекрасных навыках чтения с листа Дебюсси мог и должен был ознакомиться со многим.

Добавим, что, помимо обязательных классов, он посещал в Консерватории и другие; в частности, бывал в классах крупнейших композиторов — Франка [1], Массне и Делиба.

Делиб (поставивший в 1876 году «Сильвию») тогда нравился Дебюсси своей музыкой, привлекал ее изяществом, но вряд ли волновал. В классе Франка Дебюсси мог найти немало посредствующих звеньев к смутно искомому — конечно, не столько в «бахизмах» Франка (последующие «бахизмы» Дебюсси оказались принципиально иными, гораздо более тяготеющими к красоте фигур, чем к эмоциональному глубокомыслию), сколько к культивировавшейся им роскоши гармоний — не без воздействия Листа и Вагнера. Дебюсси и тогда, и позднее ценил Франка, но настоящей близости все же не возникло. Франк вел не туда, куда Дебюсси уже стремился. Искусство Франка как индивидуальное явление было неповторимо, а как тенденция — двигалось к тупику благонамеренной солидности, где позднее закрепился ученик и почитатель Франка — д'Энди. В самом Франке было слишком много наивного и страстно порывистого, слишком много простоватости, слишком мало утонченности. Недаром много позднее Равель писал

[1] Органный класс Франка Дебюсси посещал в 1879—1880 гг.

об оркестровке Франка: «Здесь контрабасы неловко тащатся, отяжеляя квартет, уже тусклый. Там шумные трубы появляются, чтобы удвоить скрипки. В момент, когда вдохновение наиболее возвышенно, вас приводят в замешательство ярмарочные звучности» [1].

Даже гармония Франка (столь богатая и сочная) отпугивала Дебюсси некоторыми своими излишествами. Ему не хотелось модулировать так часто, как требовал от своих учеников Франк. Сохранилось свидетельство, что Дебюсси в минуту дурного настроения назвал Франка «машиной для модуляций» [2].

Что касается Жюля Массне, то в семидесятые годы он еще не был автором «Манон» («Дон Сезар де Базан» — 1872, «Король Лагора» — 1877). Однако черты целого течения французской музыки, возглавленного впоследствии Массне и отмеченного качествами острой, то восторженной, то меланхолической, то отчаянной любовной чувствительности,— уже стали складываться. Пожалуй, в эти годы Массне, из числа выдающихся французских композиторов, был ближе всего Дебюсси — дорога, намечаемая Массне, манила и его. В сущности, эта дорога не была ведь вовсе неожиданной, а основывалась на утончении и одностороннем развитии некоторых характерных качеств лирической оперы, утвержденной Гуно (и, отчасти, молодым Бизе). Массне предстояло внести в оперную лирику Гуно разочарованность, надрыв, столь типичные для тех ветвей французского искусства, которые после поражения Коммуны не нашли поводов и сил для протеста, но слегка окрасились (как, например, в поэзии Бурже) эмоциями скорби.

Подобный путь для Дебюсси, которого события 1870—1871 годов затронули в детстве и больше обе-

[1] «Maurice Ravel», numero spécial de «La Revue Musicale», 1925, 1-er avril, стр. 85.

[2] Vallas, стр. 27. В свою очередь, Франк позднее называл творчество Дебюсси «музыкой на остриях иголок» (Dietschy, стр. 33).

Ж. Массне

спокоили и измучили, чем вдохновили,— представлялся одним из возможных. Естественно, что те или иные нити связи с творчеством Массне надолго сохранились в его музыке [1].

Возможно, что уже за время первого периода обучения в Консерватории Дебюсси смог получить некоторые представления о русской музыке.

В 1874 году Сен-Санс, как известно, привез во Францию клавир оригинальной редакции «Бориса Годунова». Знакомство Дебюсси с этим экземпляром клавира, что также известно, наступило значительно позднее (Дебюсси изучал его вместе с Шоссоном в 1893 году). Но этот факт не устанавливает непре-

[1] К слову сказать, и Массне относился к Дебюсси с известным сочувствием Он, правда, говорил, что Дебюсси — «загадка» (V a l l a s, стр. 77), но одобрительно отнесся к «Деве-избраннице» (M. E m m a n u e l. Pelléas et Mélisande. Paris, стр. 37), интересовался «*Пеллеасом*» (R. B r u s s e l. C. Debussy et Paul Dukas, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 97), говорил, что Дебюсси «достигнет» (Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs. Paris, 1945, стр. 66).

ложно, что до девяностых годов Дебюсси вовсе не знал оперы Мусоргского. Напротив, можно предполагать, что он знал ее (хотя бы поверхностно), как и ряд других сочинений русских композиторов.

Интересно, в частности, что в том же 1874 году библиотека Парижской консерватории получила из России значительное число нот, среди которых были сочинения Глинки (большинство), Римского-Корсакова («Садко», «Псковитянка»), Чайковского, Даргомыжского, Кюи, Серова, Верстовского, Лядова, имелся, по-видимому, и «Борис Годунов» Мусоргского [1].

В 1878 году на Всемирной выставке в Париже состоялись концерты русской музыки, на которых исполнялись, в частности, увертюра к «Руслану и Людмиле», «Арагонская хота», «Камаринская» и отрывки из опер Глинки, отрывки из «Русалки» Даргомыжского, Первый концерт для фортепиано с оркестром и «Буря» Чайковского, симфоническая картина «Садко» Римского-Корсакова [2], некоторые сочинения Серова, А. Рубинштейна и др.

Л. Бурго-Дюкудре в своих консерваторских лекциях 1880 года упоминал «Псковитянку» и «Бориса Годунова». Наконец, в этом же году издательство Фишбахер выпустило в Париже книгу Ц. Кюи «La musique en Russie», из которой каждый любознательный француз мог узнать многое об эстетических принципах новой русской музыкальной школы.

Все эти факты позволяют предполагать, что еще до своих поездок в Россию Дебюсси мог получить ряд впечатлений от русской музыки и составить некоторое представление о ее идеях и задачах. Пусть впечатления и представления были предварительны (поскольку к глубокому восприятию основ русского музыкального искусства Дебюсси пока не был под-

[1] См. A. Schaeffner. Debussy et ses rapports avec la musique russe, «Musique Russe». Etudes réunies par Pierre Souvtchinsky. Paris, 1953, стр. 108.

[2] Это произведение несколько позднее, около 1880 г., исполнялось и в концертах Падлу.

К. Сен-Санс

готовлен),— недооценивать их возможную роль, все же, не следует.

Во второй половине семидесятых и начале восьмидесятых годов возникают первые сочинения Дебюсси (рукописи некоторых из них сохранились). Среди них были инструментальные — Трио (которое Валлас называет «очень детским» [1]), Рапсодия в манере Листа (о ней вспоминают П. Видаль и Р. Бонёр), Дивертисмент и Andante cantabile для фортепиано в четыре руки (Валлас характеризует их как отмеченные влиянием Делиба и подготавливающие музыку «Маленькой сюиты», возникшей более чем десять лет спустя), Сюита для виолончели с оркестром (озаглавленная «Интермеццо») и т. д. Началось и вокальное творчество Дебюсси, представленное романсами-песнями (в частности «Балладой к луне» на слова Альфреда Мюссе).

[1] Vallas, стр. 27.

Три романса этого раннего периода до сих пор переиздаются и пользуются известной популярностью. Это «Звездная ночь» на слова Т. Банвиля (1878), «Прекрасный вечер» на слова П. Бурже (1879) и «Полевой цветок» на слова А. Жиро (1879).

Из трех упомянутых поэтов первые два заняли в симпатии Дебюсси заметное место. По воспоминаниям Р. Бонёра, у Ашиля был в 1878 году томик стихов Банвиля. Что привлекало начинающего композитора в этом поэте,— сказать с уверенностью трудно. Быть может, техническая виртуозность, совершенство рифмы автора «Акробатических од»? Скорее, другое — те черты перехода от романтизма к символизму, который Банвиль наметил и в творчестве, и в теории («Маленький трактат о французской поэзии» — 1872). «Поэзия,— писал Банвиль,— имеет своей целью передавать впечатления душе читателя и вызывать образы в его сознании, но не описывая эти впечатления и эти образы» [1].

Что касается Бурже, то тут юный Дебюсси находил нечто более элементарно лиричное, близкое к тенденциям, выраженным в творчестве Массне.

Три ранних романса Дебюсси, несмотря на всю их незрелость, полны множества самых очевидных и ясных обещаний.

Прежде всего, уже в них сказывается обожание природы и дар глубоко поэтически воспринимать ее (все три романса носят характер лирических пейзажей). Эмоции во всех романсах очень сдержанны. Это — область тихих чувств, скрытых и скрытных, чувств того рода, которые позднее будут господствовать в «Пеллеасе и Мелизанде». Но и самое качество эмоций симптоматично — они сочетают восторженность и упоенность с надломленностью,

[1] Цитир. по A. Liess. C. Debussy. Erster Teil, стр. 71. Этим Банвиль отходил от описательности парнасцев, хотя и принадлежал к их группе.

В статье E. Souffrin. Debussy lecteur de Banville, на наш взгляд, хорошо показаны основные причины интереса Дебюсси к Банвилю, подготовившему поэтические тенденции Верлена и Малларме.

щемящей грустью, сумеречностью [1]. Культ красоты, изящества, грации выступает на каждой странице, в каждом обороте. Композитор постоянно стремится к смягченности и завуалированности контуров, к «плывучести» переходов. Уже весьма характерна тенденция вокальной линии к гибкой и капризно-изменчивой декламации с выделением временами распевных оборотов.

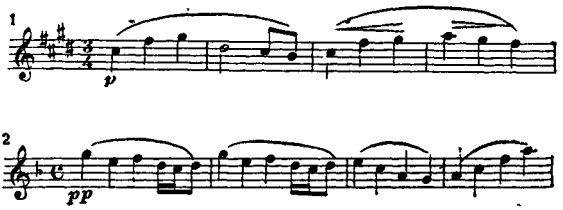
Если же мы обратимся к особенностям ритма, гармонии и т. д., то найдем много примет своеобразия музыки совсем юного композитора. Легко заметить, что музыкальная ткань этих романсов более хрупка, изысканна, чем ткань романсового творчества тогдашних современников Дебюсси.

Ритм привлекает внимание двумя как будто противоположными, но естественно сливающимися (как и у зрелого Дебюсси) чертами: композитор стремится выдержать постоянство меры (остинатность движения) при множестве причудливых и неожиданных отклонений.

Эти же черты (суть которых в соблюдении богатства оттенков единого, сосредоточенного впечатления) дают себя знать и в гармонии. Дебюсси уже решительно против чисто логических, конструктивных построений, он ищет стойкого основного гармонического «тона» [2] и (на его фоне) игры, переливов красок — смен гармоний и модуляций колористических (а не динамических) по существу. Столь типичные впоследствии для Дебюсси гармонические и ладовые средства выступают не раз. Часты «тристановские» септаккорды (заметен вообще культ септаккордовости, нежно диссонирующих септим). Выделяются нонаккорды и увеличенные трезвучия; первые играют ясную функцию упоенности, вторые — сумрачности и загадочности. Появляются и элементы целотонной гаммы (см. десятый такт романса «Прекрасный вечер»). Наконец, формируются диатониче-

[1] Это и в буквальном смысле: один из романсов — ночной, другой — вечерний.

[2] В живописном смысле этого слова.

ские обороты с элементами пентатоники и натуральной ладовости, которые позднее станут у Дебюсси излюбленными [1]. Вот два примера — ходы верхнего голоса в фортепианном аккомпанементе романсов «Прекрасный вечер» (пример 1) и «Полевой цветок» (пример 2).

Образная суть подобной диатоники особенно ясно сказывается впоследствии как средство воплощения «прозрачных», не отяжеленных эмоций, избегающих страстного акцента, созерцательных. В целом, эти три романса Дебюсси свидетельствуют об очень раннем предварительном формировании его творческой индивидуальности [2].

[1] Обширный свод явлений пентатоники, тетратоники и т. п. у Дебюсси см. в обстоятельной работе C. Brăiloiu. Pentatonismes chez Debussy (Studia memoriae Belae Bartok sacra. Budapest, 1956).

[2] Думаем, что небесполезно сравнить романс «Звездная ночь» с дуэтом Марии и Самозванца из «Бориса Годунова» Мусоргского. При таком сравнении легко заметить и общее, заключающееся в пластической свободе (на основе этого общего Дебюсси будет впоследствии очень интересоваться Мусоргским), и различное (у Мусоргского — сильная эмоциональная устремленность, у Дебюсси — зыбкость и хрупкость).

Глава третья

ПОЕЗДКИ. В РОССИИ. ОКОНЧАНИЕ КОНСЕРВАТОРИИ

(1880—1884)

К 1880 году относится заметное событие в жизни Дебюсси. Н. Ф. фон Мекк, имя которой столь известно в связи с биографией П. И. Чайковского, обратилась в Парижскую консерваторию с просьбой рекомендовать ей молодого пианиста для обучения детей, игры в четыре руки, камерного музицирования и т. п. Выбор Мармонтеля остановился на Дебюсси — очевидно, в силу большого умения последнего читать с листа. Соглашение состоялось, и в начале июля Дебюсси отправился на службу к Мекк[1]. В 1880 году он не посетил Россию, но ездил с Мекк и ее семейством по Швейцарии, Франции и Италии. «Кондиции» Дебюсси начались 8 июля в Интерлакене, продолжались в Аркашоне, Ницце, Генуе, Венеции, Неаполе, Риме и закончились (на исходе октября) во Флоренции.

Это было первое большое путешествие Ашиля, которое очень расширило круг его впечатлений. Если же принять во внимание, что на службе у Мекк Дебюсси играл и слушал много музыки (посещая концерты, театры),— поездку эту придется оценить как очень важную.

[1] Об обстоятельствах жизни Дебюсси в семействе Мекк (1880, 1881 и 1882) см. статью G. A. Rimski-Korsakow. Debussy w rodzinie Meck, «Muzyka», 1960, № 1, Kraków.

Остается гадательным, какие именно музыкальные произведения смог впервые узнать Дебюсси летом 1880 года, но следует думать, что их было немало.

Мы знаем, во всяком случае, что в этом году на́чало расширяться первоначальное знакомство Дебюсси с русской музыкой, которой Мекк, как известно, очень интересовалась, не ограничиваясь обожаемым ею Чайковским.

В письмах Н. Ф. Мекк к П. И. Чайковскому сохранилось немало беглых высказываний о Дебюсси; некоторые из них представляют тот или иной интерес.

10 июля 1880 года Мекк писала Чайковскому из Интерлакена: «Два дня назад ко мне приехал молодой пианист из Парижа... Я его выписала для летних занятий с детьми, для аккомпанирования Юле (дочери.— *Ю. К.*), для пения и для игры со мною в четыре руки. Этот юноша играет хорошо со стороны виртуозности, техника у него блестящая, но выражения собственного участия в том, что исполняет, нет нисколько, но он еще и слишком мало жил для этого; он говорит, что ему двадцать лет, но на вид не более шестнадцати...»

Из письма Мекк от 27 июля мы узнаём, что Дебюсси уже готовится к конкурсу на Римскую премию.

Весьма поверхностную, но интересную некоторыми деталями характеристику Дебюсси мы находим в письме Мекк от 7/19 августа. Сообщая о том, как она сама играла в четыре руки с Дебюсси Четвертую симфонию Чайковского, Мекк пишет: «Исполнял ее мой партнер не хорошо, но разыгрывал великолепно. Это его единственное, но очень обширное достоинство; читает сочинения, даже Ваши, с листа. Второе его достоинство, так сказать, рефлективное, это то, что он в восторге от Вашей музыки. По теории он

[1] П. И. Чайковский. Переписка с. Н. Ф. фон Мекк, том II. М.—Л., 1935, стр. 374. В дальнейших ссылках сокращенно: Ч М с указанием тома.

ДЕБЮССИ
(1880, Флоренция)

ученик Массне [1], и, конечно, в его глазах Массне есть великое светило, но вчера я играла с ним также Вашу сюиту, и он был в совершенном восторге от фуги и выразился так: «В современных фугах я никогда не видел ничего столь прекрасного. Господин Массне никогда не смог бы сделать ничего подоб-

[1] Вероятно, Дебюсси объявил себя учеником Массне, хотя никогда им не был.— *Ю. К.*

ного». А немцы ему не нравятся, он говорит: «Они не нашего темперамента, они такие тяжелые, неясные». Вообще он есть чистейшее парижское, так сказать, бульварное создание. Ему, оказывается, восемнадцать лет... Сочиняет он, впрочем, очень мило, но и тут чистый француз» [1].

В письме от 8 сентября Мекк сообщала, что сочинения Дебюсси являются отголосками музыки Массне, включая Трио, которое он пишет. «Читает он ноты и аккомпанирует для пения отлично» [2].

Аналогичны оценки в других письмах. В письме от 8 октября сообщается, что Дебюсси превосходно сыграл Мекк «Орлеанскую деву» Чайковского и что ему заказано сделать переложение для фортепиано в четыре руки трех танцев из «Лебединого озера».

Мекк послала Чайковскому одно из тогдашних мелких сочинений Дебюсси — «Цыганский танец», но отзыв пришел весьма двойственный. «Цыганский танец»,— писал Чайковский 10 октября,— очень миленькая вещица, но уж слишком коротка. Ни одна мысль не высказана до конца, форма крайне скомкана и лишена цельности» [3].

А между тем музыка «Цыганского танца», дошедшая до нас, явно подражательна (быть может, намеренно), она использует ритмические, гармонические, фактурные приемы фортепианной музыки Чайковского и его русских предшественников (Даргомыжского, Глинки). От изысканных гармоний первых романсов Дебюсси нет и следа. Остается предположить, что суждения Чайковского о более зрелых произведениях Дебюсси оказались бы еще более отчужденными. Возможность сближения двух композиторов с самого начала отпала.

Любопытно сообщение Мекк из письма от 13 октября о том, что она играла с Дебюсси много сочинений Глинки, в частности «Арагонскую хоту». По-

[1] ЧМ, т. II, стр. 394. Все французские фразы и слова этого отрывка даны нами в переводе.
[2] Там же, стр. 408.
[3] Там же, стр. 429.

следняя, надо думать, послужила для Дебюсси одним из важных источников восприятия испанской музыки, которой он впоследствии так сильно и так плодотворно увлекался.

Чайковский в письме от 14 октября 1880 года сообщал, что получил фотографию трио (ансамбля Мекк в составе П. А. Данильченко, Дебюсси и В. А. Пахульского) и что у Дебюсси «есть в лице и в руках какое-то неопределенное сходство с Антоном Рубинштейном в молодости»[1]. Чайковский очень охотно соглашался на то, чтобы Мекк дала Дебюсси на память клавир «Орлеанской девы».

В письме от 24 октября Мекк отзывалась о Дебюсси очень сочувственно: «Я думаю, что ему предстоит хорошая будущность, потому что он предан своему делу всем существом и только им и интересуется в жизни, хотя натуры очень ветреной, вполне французской, но сердце очень доброе»[2].

Несмотря на очевидную поверхностность суждений Мекк о Дебюсси, они интересны не только фиксацией ряда фактов, но и тем, что Мекк отмечает положительные душевные качества Дебюсси, его доброту и непосредственность, которые в Париже зачастую скрывались под маской замкнутости и отчужденности. Сюда же можно отнести и свидетельство Мекк в письме от 31 октября о том, что Дебюсси, уезжая в Париж, плакал «горькими слезами»[3].

И еще одно указание — из письма Мекк от 3 ноября. Сообщая о том, что без Дебюсси музицирование прекратилось, Мекк пишет: «Мне очень скучно, что я не могу слушать ни Вашей фортепианной сонаты, ни прелестных мелких сочинений, из которых я особенно обожаю вальс fis-moll, который Bussy играл очень хорошо»[4].

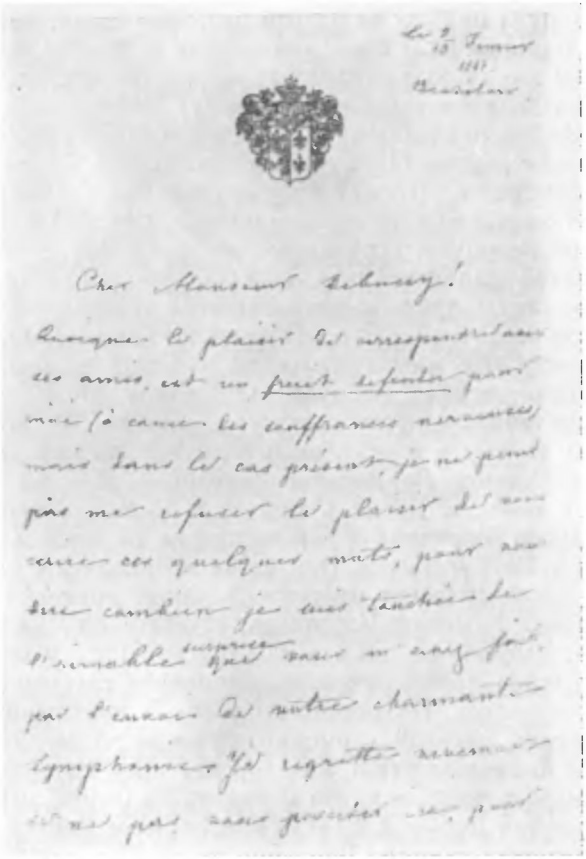
[1] ЧМ, т. II, стр. 431.
[2] Там же, стр. 438.
[3] Там же, стр. 441.
[4] Там же, стр. 445. Надо думать, что изящная элегичность вальса соч. 40, № 9 относилась к числу тех сторон творчества Чайковского, которые Дебюсси тогда ценил.

Итак, несомненно значительное расширение знакомства Дебюсси с русской музыкой во время первого пребывания у Мекк. Широко узнавая Чайковского, он играл и Глинку. Остается предположить, что и другие русские композиторы входили у Мекк в круг внимания Дебюсси. А это послужило весьма важным питательным материалом его творчества.

К началу восьмидесятых годов Дебюсси, несмотря на некоторые сохранившиеся черты детскости, был уже «молодым человеком». Именно так он сам назвал себя, посылая родителям фотографию, сделанную осенью 1880 года во Флоренции. Фотография эта сохранилась[1]. Во взгляде (сосредоточенном и внимательном), в приподнятой левой брови, в повороте головы есть нечто напоминающее фотографию 1875 года. Но волосы теперь сильнее вьются, черты лица округлились, рисунок губ стал чувственным. Взамен гордой замкнутости появляется что-то уверенное, дерзающее. Голова Дебюсси начинает напоминать головы римских статуй, выражая черты упрямства и гедонизма.

Вернувшись в Париж, Дебюсси вскоре начал второй период своего обучения в Консерватории. 24 или 28 декабря 1880 года[2] он поступил в класс композиции, которым руководил Эрнест Гиро (некогда бывший другом Бизе и совсем недавно получивший место профессора). Несколько лет спустя Гиро привелось стать истинным другом своего нового ученика, но пока он не выказал при знакомстве с ним особого восторга. Отзывы Гиро о Дебюсси (в январе и июне 1881 года) оказались очень краткими, афористическими: «умен, обещает стать композитором» и «умен, хороший ученик». Быть может, Гиро остерегался слишком хвалить в своих отзывах Дебюсси, к которому директор (Амбруаз Тома) относился с серьезной опаской ввиду репутации ниспровергателя, «революционера», все более упорно соединявшейся с

[1] См. стр. 81 настоящего издания.
[2] По другим сведениям — 4 января 1881 года.



Письмо Н. Ф. Мекк к Дебюсси

именем Ашиля. Но вернее, Гиро попросту еще не понял всей оригинальности молодого дарования.

Летом 1881 года Дебюсси вновь получил приглашение от Мекк[1]. На этот раз он отправился в Рос-

[1] Судя по письмам Мекк к Чайковскому (ЧМ, т. II, стр. 510, 525), Дебюсси сам очень хотел приехать.

сию, куда прибыл во второй половине июля. Встреча его с семейством Мекк произошла в Москве, где он сразу же вновь принялся разыгрывать для удовольствия хозяйки «Орлеанскую деву» Чайковского [1].

За время пребывания Дебюсси в России его отношения с детьми Мекк стали привычнее и теплее.

Биографы Дебюсси не раз безмерно преувеличивали значение того обстоятельства, что в Москве он слушал пение и игру цыган. Но факт этот, конечно, остается значительным, способствующим обогащению постепенно формирующегося творчества Дебюсси восточными интонационными элементами. Что касается знакомства с русской музыкой, то оно, безусловно, вновь расширилось. Теперь Мекк могла предоставить любознательности Ашиля не только ноты, взятые в дорогу, но и те, что были накоплены ею в России. Сохранились сведения, что из этой своей поездки Дебюсси привез в Париж несколько романсов Бородина с французским переводом текстов [2]. Есть, конечно, основания предполагать, что в это время Дебюсси продолжил также знакомство с музыкой Римского-Корсакова, Мусоргского, Балакирева. Разумеется, не все из этой музыки им одинаково живо воспринималось, одинаково глубоко прочувствовалось. Но принципы русской вокальной декламации, русской гармонии, русских музыкальных форм и, прежде всего, новаторские идеи «кучкизма» могли уже тогда заметно повлиять на формирование творчества Дебюсси. Кстати сказать, сам Дебюсси не раз отмечал влияние Бородина на свою музыку, указывал и на то, что это влияние было ранним [3].

Во второй половине сентября Мекк с семьей отправилась в Италию; вместе с ней поехал и Дебюсси. Останавливались и жили в Венеции, в Риме и, наконец, во Флоренции. По-видимому, в это время Дебюсси стал обращать особое внимание на дочь Мекк

[1] Ч М, т. II, стр. 536.

[2] См. V a l l a s, стр. 36.

[3] Т а м ж е, стр. 41. По-видимому, Дебюсси познакомился в России и с первыми операми Римского-Корсакова.

Соню, которой он давал уроки. Г. А. Римский-Корсаков передает, согласно семейным воспоминаниям, разговор, происшедший между Соней и Ашилем вблизи виллы Медичи в Риме [1]. Дебюсси все серьезнее подумывал о том, чтобы добиться Римской премии. Около виллы Медичи Соня спросила его, хотел ли бы он поселиться там? Дебюсси ответил, что хотел бы, если его сочтут достойным. Тогда Соня насмешливо и кокетливо предложила ему выбрать комнату, откуда он мог бы видеть их гуляющими и... завидовать. Дебюсси сказал, что если он увидит их,— тотчас бросит работать и побежит вниз. «А сторож не пустит!» — шутливо продолжала Соня.— «Тогда я в окно выпрыгну»,— закончил Ашиль [2].

В ноябре Дебюсси простился с семьей Мекк (во Флоренции) и вернулся в Париж. Вместе с рядом русских музыкальных произведений он увез и увертюру Чайковского «Ромео и Джульетта», которую, по словам Мекк, «выпросил» у нее [3].

В 1882 году Дебюсси принял участие в консерваторском конкурсе, но победа оказалась не блестящей — второй похвальный лист за контрапункт и фугу. Вскоре после этого он вновь отправился в Россию.

Третья поездка Дебюсси к Мекк явилась и последней.

28 августа 1882 года Мекк писала Чайковскому из Плещеева:

«Вчера... приехал мой любимец Achille Debussy, и я ему очень рада. Теперь я буду много слушать музыки, и он, кроме того, оживляет мой дом. Это парижанин с головы до ног, типичный парижский gamin, очень остроумен, отличный подражатель, презабавно и совершенно характерно представляет Gounod, Ambroise Thomas и проч., всегда в духе, всегда и всем

[1] На этой вилле, как известно, жили французские лауреаты «премии Рима».
[2] G. A. Rimski-Korsakow, указ. статья, стр. 53.
[3] ЧМ, т. II, стр. 577.

доволен и смешит всю публику невообразимо; премилый характер» [1].

Несмотря на столь удачное начало третьего приезда Дебюсси, конец его оказался иным.

По всей видимости, симпатия Ашиля к Соне выросла к этому времени в серьезное, сильное увлечение. Вероятно, и Соня не осталась равнодушной. Но попытки Дебюсси просить ее руки, естественно, окончились отказом Мекк и предложением немедленно уехать. Это — догадки, но совокупность косвенных фактов делает их весьма правдоподобными. В сущности, даже Г. А. Римский-Корсаков, считающий версию о наличии романа между Соней Мекк и Дебюсси вымыслом, заставляет приводимыми фактами поверить в ее подлинность. Отъезд Дебюсси из Вены (где под конец находилась семья Мекк) оказался или слишком поспешным, или слишком печальным, а может быть, и тем и другим одновременно. Во всяком случае, Дебюсси оставил у Мекк некоторое количество своих сочинений; лишь часть их была отыскана впоследствии.

Чайковскому Мекк написала 24 ноября (из Вены) совсем кратко: «У Сони новый учитель для фортепиано, потому что Debussy уехал в Париж» [2].

Очевидно, сама эта краткость служила формой умолчания о неприятном происшествии. Для Мекк — деспотичной, властной и, в сущности, очень холодной (несмотря на экзальтированность) женщины — такой случай не мог выйти за границы простой неприятности. Но не знаменательно ли, что, неоднократно впоследствии бывая в Париже, Мекк не пыталась увидеть Дебюсси; не знаменательно ли, что после явной симпатии он стал для нее вдруг не более как воспоминанием? [3]

[1] Ч М, т. III, стр. 94.

[2] Ч М, т. III, стр. 122.

[3] Год спустя, в очень ретроспективном тоне, Мекк писала Чайковскому (по поводу его Первой симфонии): «Debussy, этот французик-пианист, который жил у меня, всегда очень восхищался ею и всегда спрашивал меня, от-

П. И. Чайковский

Со своей стороны Дебюсси впоследствии хранил молчание о Мекк и не оставил никакой обобщающей оценки этой полосы своей жизни.

Возвращаясь к поездкам Дебюсси в Россию, можно с уверенностью подчеркнуть вновь, что, несмотря на скудость непреложных фактов, значительные масштабы знакомства Дебюсси в России с русской музыкой более чем вероятны. Главным источником должна была оказаться нотная библиотека Мекк, в которой имелось много русской музыки; достаточно широко были представлены сочинения «кучкистов», наличествовал, быть может, и клавир «Бориса Годунова»[1]. Только так можно наиболее убедительно

чего Monsieur Чайковский переменил направление в музыке» (Ч М, т. III, стр. 238). Это свидетельство дает, кстати сказать, новый характерный штрих для понимания того, что́ молодой Дебюсси больше всего ценил в Чайковском.

[1] Правда, в одном из своих писем (от 23 июня

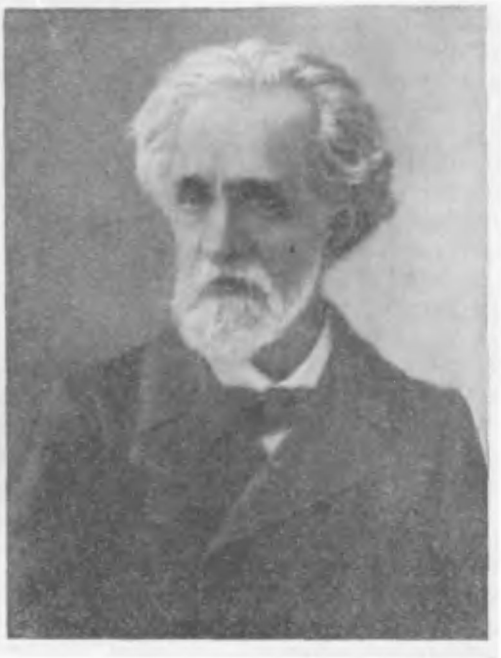
М. Ванье
(1888)
Портрет работы Ж.-Э. Бланша

объяснить многочисленные случаи влияния русской музыки на творчество Дебюсси еще до начала девяностых годов.

Необходимо упомянуть, что в это же время сложилось и начало горячей любви Дебюсси к «Тристану и Изольде» Вагнера, опере, которую он, по-видимому, услышал в 1882 году в Вене (под управлением Ганса Рихтера).

Что же касается неудачного увлечения Соней Мекк (реальность которого вряд ли подлежит сомнению), то оно, надо думать, надломило юношеские мечты Ашиля. Так создалась почва для развития

1908 года) Дебюсси отмечает, что познакомился с музыкой Мусоргского во Франции, а не в России (см. Dietschy, стр. 73, 197). Но кто поручится за точность этих слов?



Э. Ванье

другого романа, совсем иного по характеру, но также бесперспективного и приведшего позднее к развитию эмоций разочарования и скепсиса.

Еще в 1880 году Дебюсси, работая пианистом-аккомпаниатором на курсах пения г-жи Моро-Сенти, познакомился с г-жой Марией-Бланш Ванье. Молодая и красивая, она обладала прекрасным — легким, звонким и изящным голосом. Муж Ванье — Эжен, член прогрессивного клуба «La Marmite» и антикварного общества, любитель искусств, был на 11 лет старше ее[1]. Обаяние этой семьи оказалось для

[1] Биографы Дебюсси обычно называют Ванье архитектором. Согласно Дитши, он был лишь служащим (секретарем) в строительстве (Dietschy, стр. 38).

Ашиля очень сильным и продолжительным (знакомство растянулось на семь с лишком лет).

Г-жа Ванье привлекала Ашиля как талантливая певица, и для ее голоса он написал ряд романсов. Что касается Ванье-мужа, то он, будучи широко образованным и склонным просвещать других, оказался для Ашиля очень полезным советником в делах искусства, способным содействовать заполнению многих пустот в образовании юноши. Несколько лет подряд Ашиль считал Ванье как бы своим духовным отцом, наставником в жизни и художественных вкусах.

Постепенно взаимоотношения Ашиля с семьей Ванье становились все более близкими. В конце концов он стал проводить бóльшую часть своего времени не дома, а у них на парижской квартире (на улице Constantinople, № 28) или на загородной вилле в Виль д'Авре (в нескольких километрах от Версаля), которую семья Ванье снимала летом.

Вероятно, сначала отношения Ашиля к г-же Ванье основывались на музыкальных интересах. Но постепенно они получили романический характер. Скорее всего, решающий перелом произошел в 1882 году, когда увлечение Соней Мекк окончилось такой тягостной неудачей. После этого удара Дебюсси тем легче и естественнее мог горячо увлечься женщиной, которая так хорошо пела его романсы, вдохновляла на сочинение новых и в доме которой он находил теплый, внимательный прием.

Воспоминания дочери Ванье воссоздают многие обстоятельства этих взаимоотношений.

По ее словам, Дебюсси был «большим безбородым парнем с ярко выраженными чертами лица, с густыми завитыми черными волосами, которые он носил прижатыми ко лбу [1]; но когда к концу дня его волосы растрепывались (что ему гораздо больше шло), он напоминал, по словам моих родителей, оригиналь-

[1] Ванье описывает так восемнадцатилетнего Дебюсси, но, очевидно, ошибается. Таким Дебюсси стал уже после поездок в Россию (см. A. Gauthier, № 18).

ный тип средневекового флорентийца. Это была очень интересная физиономия; глаза в особенности привлекали внимание, в них чувствовалась индивидуальность. Его руки были велики, костисты, с квадратными пальцами; его игра на фортепиано была звучной, чеканной, но временами также очень нежной и очень певучей».

«Он не был счастлив в своей семье, между отцом — неумным, притязательным, и матерью — с идеями узкими и пошлыми. Мало ободряемый, плохо поддерживаемый, дурно понятый, он попросил у моих родителей разрешения приходить к ним работать, и с этого дня дверь была для него открыта, как для своего ребенка» [1].

«Он приходил почти каждый вечер, часто и после полудня, оставляя начатые страницы, которые, сразу по его приходе, занимали свое место на маленьком столе... Он сочинял за роялем, старым роялем Блонделя странной формы... Временами он сочинял, шагая по комнате. Он очень долго импровизировал, затем прогуливался взад и вперед, напевая, с вечным кончиком сигареты во рту или скручивая табак в бумажке; потом, найдя, писал. Он зачеркивал и исправлял мало, но искал долго — в уме и за роялем — перед тем, как записать. К тому же, он с трудом удовлетворялся своей работой» [2].

Летом Дебюсси постоянно приезжал на дачу в Виль д'Авре и уезжал вечером, с последним поездом. Он много работал, но временами совершал большие прогулки или играл бесконечные партии в крокет в парке Сен-Клу.

По словам Ванье, Дебюсси в деревне становился порою беззаботным, веселым, как ребенок.

«...Превратив свою трость в гитару, он принимал позу флорентийского певца, импровизировал песенки и серенады или пародировал итальянскую музыку, которую не любил».

[1] M. Vasnier. Debussy à dix-huit ans, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 17.
[2] Там же, стр. 19.

«Однажды уличные певцы остановились перед домом; он принялся им аккомпанировать на рояле, запел и сам; затем попросил их войти, заставил их петь, а сам начал зазывать публику — так что мы умирали со смеху; у него случались такие моменты большой веселости, но затем приходили часы грусти и уныния» [1]

По вечерам Дебюсси и г-жа Ванье музицировали, чаще всего исполняя его романсы. Временами, в дождливые дни, играли в карты. Проигрывая, Дебюсси впадал в самое дурное настроение; он часто ждал выигрыша, «чтобы заплатить за поезд, который привозил его к нам каждый день. Тогда, чтобы вернуть ему хорошее расположение духа, незаметно клали, садясь за стол, пачку табака под его салфетку, и он бывал так доволен!» [2]

По словам Ванье, Дебюсси очень любил синий цвет, старался и одеваться в синее.

«Он был очень подозрителен, очень обидчив и впечатлителен в высшей степени; пустяк приводил его в хорошее настроение, но пустяк же делал недовольным, заставлял сердиться. Очень нелюдимый, он не скрывал своего неудовольствия, когда мои родители принимали гостей, что мешало ему прийти, так как он часто не мог терпеть посторонних. Если он приходил случайно и подобные избранники ему нравились, он умел быть приятным, играл и пел Вагнера, изображал и шаржировал какого-нибудь нового композитора. Но когда посетители наши ему не нравились, он не скрывал этого. Впрочем, он был существом оригинальным и немного грубоватым, но совершенно очаровательным с людьми, ему нравившимися» [3].

Эжен Ванье усердно «образовывал» Ашиля по части искусства. Дебюсси много читал, живо интересуясь даже словарем девочки Ванье. «Я очень

[1] M. Vasnier, цит. статья, стр. 19.
[2] Там же, стр. 20.
[3] Там же.

люблю читать словарь,— говорил он,— из него узнаешь множество интересных вещей» [1].

Сохранившиеся изображения Марии Ванье и Эжена Ванье (ее портрет и его фотография) [2], относящиеся, быть может, к одному времени, подчеркивают большое различие характеров и темпераментов: она полна желаний и надежд, он спокоен, умудрен жизнью и опытом [3].

За три года второго периода обучения Дебюсси в Консерватории, когда он занимался преимущественно композицией (1881—1884), новые тенденции французского искусства сделали крупные успехи и выдвинули огромное количество выдающихся произведений, оформили характерные течения.

11 июля 1880 года передовые круги Франции добились значительной победы. Правительство Гамбетты вынуждено было объявить полную амнистию деятелям Парижской Коммуны. Это снятие наиболее грубого официального запрета очень способствовало не только оживлению литературной деятельности коммунаров, но и дальнейшему подъему свободомыслия вообще. Однако и процесс развития тех течений искусства, которые культивировали разочарованность или отрешенность от жизни, уход в мир радужных иллюзий,— продолжался своим чередом.

Разоблачения и боевые призывы Потье («Политическая экономия» — 1881, сонет «Святая троица» — 1882, песни «Дочь термидора» — 1883 и «Стачка» — 1884) звучали с непреклонной уверенностью и силой.

Золя продолжает свою эпопею «Ругон-Маккаров» («Накипь» — 1882, «Дамское счастье» — 1883, «Радость жизни» — 1884). Два последних романа показательны старанием писателя найти положительный идеал, положительного героя. Само заглавие «Радость жизни» свидетельствовало о близости Золя к

[1] M. Vasnier, цит. статья, стр. 20.
[2] См. например, A. Gauthier, №№ 8 и 9.
[3] Другой портрет Марии Ванье см. у Дитши (Dietschy, стр. 78) и на стр. 90 настоящего издания.

идеалу импрессионистов, который был, в сущности здоровой потребностью, но, в конце концов, оказывался иллюзией посреди общества, раздираемого социальными противоречиями.

Додэ в романе «Нума Руместан» (1881) довольно поверхностно, но все же приметно рисует образ беспринципного фразера, характерного политического деятеля Третьей республики. Своим романом «Евангелистка» (1883) Додэ навлекает на себя враждебность клерикалов. Их же выводит из себя гневными противоцерковными словами и образами стареющий Леконт де Лиль.

Расцветает блестящий талант Мопассана (сборники новелл «Заведение Телье» — 1881 и «Мадемуазель Фифи» — 1882). В замечательном романе «Жизнь» (1883) наиболее своеобразные и наиболее сильные черты Мопассана как художника представлены уже глубоко и полно. Видя в любви высшее счастье человека, Мопассан именно через судьбы развития человеческих чувств выражает и зло и добро действительности, показывая вырождение дворянства, серость и гнусность буржуазного общества, одиночество чистой, светлой души посреди окружающей прозы, обмана и бессердечия. Несмотря на весь свой пессимизм, Мопассан находит силы стать на мужественную точку зрения народа, выраженную знаменитыми заключительными словами служанки Розали: «Жизнь, видите ли, никогда не бывает ни такой хорошей, ни такой плохой, как думают».

Заметен быстрый рост значения Анатоля Франса, который в романе «Преступление Сильвестра Боннара» (1881) пока рисует одну из важных линий духовного развития тогдашней французской интеллигенции — поиски красоты, правды, гармонии — в противовес буржуазной корысти, пошлости и бессердечию.

Однако вот и другие тенденции развития литературы. В творчестве Верлена дают себя знать поиски утешения в религии (цикл стихов «Мудрость» — 1881). Но сборник «Встарь и недавно» (1884), со-

П. Верлен

ставленный из неопубликованных стихов разных лет, остро характеризует старые противоречия «левого поэта» (связанного с Коммуной) и вождя символизма. В этом сборнике совмещаются стихотворение «Поэтическое искусство» (о нем говорилось выше) и поэма «Побежденные» (также упоминавшаяся), которая призывает бороться и свергнуть власть угнетателей. Как не вспомнить метких и решительных слов Анатоля Франса о Верлене, написанных в начале следующего десятилетия: Верлен — «бродяга, старый бродяга», но и «бедное, больное дитя». У него черты «самого оригинального, самого грешного и самого мистичного, самого сложного и самого простого, самого смятенного, самого безумного, но уж, конечно, и самого вдохновенного и самого подлинного из современных поэтов». Верлен — «гордый и великолепный дикарь», «порочный и простодушный, он всегда правдив» [1].

[1] А. Франс. Собрание сочинений, т. VIII. М., 1960, стр. 232, 234, 489, 494.

Но если Верлен во власти болезненных и, вместе с тем, глубоко жизненных противоречий [1], то в это же время начинает все явственнее развиваться литература, полная самых решительных отрицаний ценности жизни и приходящая к проповеди извращенности.

В 1882 году выходит глубоко характерный миниатюрный роман «По течению» Жориса Карла Гюисманса, где он с беспощадностью и обстоятельностью натуралиста рисует бесцветную, ничтожную жизнь жалкого служащего Фолантена, который тщетно ищет развлечений и наслаждений, а под конец приходит к выводу, что надо плыть по течению, что прав был Шопенгауэр, сказавший: жизнь человека колеблется, как маятник, между скорбью и скукой.

А два года спустя (1884) появляется роман Гюисманса «Наоборот». Тут автор, гипертрофируя характерные «болезни века», становится апостолом декадентских извращенностей. Герой романа, Жан Дез Эссент, тщедушный отпрыск-последыш рода атлетов и вояк, бежит от жизни и людей в тепличную атмосферу комнаты своего поместья, где, с целью поддержать свежесть ощущений, стремится избегать всего простого и естественного. Он изобретает особые кушанья, синтезирует особые запахи, коллекционирует уродливые и отвратительные цветы, спит днем и бодрствует ночью, тщится заменить путешествия намеками на них в виде запахов и предметов, населяет аквариум механическими рыбами и искусственными растениями, наслаждается видом безобразного или жестокого. В этом романе автор развертывает целую эстетику и этику декаденства: культ болезненных

[1] Они, по своему, дают себя знать и в «Жестоких рассказах» Вилье де Лиль-Адана (1883). Этот блестящий писатель, которого Малларме недаром называл «богом» литературного языка, с удивительным лаконизмом фиксирует в кратчайших новеллах всю взбаламученность своих эмоций, то зловещих, то нежных, и своего мировоззрения, то беспощадно разоблачающего, то ищущего отрады в бесплотных мечтах.

наслаждений, ненависть к людям, безоглядный пессимизм. Но конец романа примечателен крахом всех стараний Дез Эссента, который, не находя отрады ни в чем, пытается обратиться к богу, жаждет веры. Любопытно, что французский писатель Барбе д'Оревилли, словно предсказывая будущий католицизм Гюисманса, писал в 1884 году по поводу этого романа: «После такой книги автору остается лишь выбор между дулом пистолета и подножием креста» [1].

Роман «Наоборот», ставший знаменем декадентов, указывал на крайние идейные шатания тогдашней французской интеллигенции. Выйдя из школы Золя, Гюисманс в короткий срок проделал путь к декадентству и далее — к капитуляции перед клерикализмом. Это лишь одна из линий развития и «изжития» глубочайших разочарований.

Другую — мы видим в творчестве молодого писателя Жюля Лафорга.

В стихотворном цикле «Рыдание земли» (1878—1883) Лафорг еще полон гнева и отчаяния по поводу несправедливости, по поводу того, что жизнь жестока и грустна. Он рисует то смертельно пьяного рабочего, бредущего куда-то на праздник, то мать, рожающую в нищете детей, которым суждена короткая и несчастная жизнь. «Голод, любовь, надежда, болезнь, затем смерть — всегда та же комедия» («Литании нищеты»). Цикл содержит немало эмоциональных стихов, проникнутых не слишком ясными, но сильными гражданскими чувствами. Однако уже в этом цикле заметно стремление вырваться из мучительного круга, развив в себе насмешливость и цинизм. Знаменательно в данном плане последнее стихотворение цикла под названием «Сигарета», в котором находим следующие строки:

[1] J. K. Huysmans. A rebours. Paris, 1912, предисловие автора. В это же время Бурже в своих «Опытах современной психологии» (1883) и «Новых опытах современной психологии» (1885) приходит к выводам, что единственным лекарством от современных «моральных болезней» является... христианство!

Да, этот мир так пошл. Другой же — в нем не жить,
Он — чепуха. Жду смерть у неизбежной меты,
Бреду безропотно и, время чтоб убить,
Под носом у богов смакую сигареты [1].

Трудно выразить более лаконично и ярко мировоззрение атеистическое, но глубоко разочарованное, ищущее прибежища в чувственных радостях бытия.

В другом поэтическом цикле Лафорга («Жалобы», 1880—1885) остается тоска, но самозащитные элементы насмешки, скепсиса, издевательства растут [2]. Стихи утрачивают характер несколько монотонных, хотя эмоционально-решительных обвинений. Они становятся более капризными и причудливыми по ритмам, словарь обогащается, однако за счет появления черт изысканности и претенциозности.

В последующих циклах стихов Лафорга (например, в цикле «Цветы доброй воли», 1881—1886) еще больше причуд, неожиданностей, нарочитостей. Поэт наслаждается теперь игрой слов, изменчивостью ритмов, резкими контрастами сопоставлений. Так завершается программа развития «самозащиты», делающая из певца людских страданий насмешника и изящного парадоксалиста [3].

Фигура Лафорга особенно примечательна, поскольку этому рано умершему (от туберкулеза — 1887) писателю суждено было стать любимцем Дебюсси. Биографы последнего не раз отмечали и симпатию Дебюсси к сочинениям Лафорга, и близость текстов «Лирических проз» Дебюсси к стилю Лафорга. В Лафорге Дебюсси могло привлекать своеобразное сочетание разочарованности и насмешливости, грубости и утонченного дендизма, чувствительности

[1] Oeuvres complètes de Jules Laforgue, т. I. Poésies. Paris, 1922, стр. 56. Перевод мой.— *Ю. К.*

[2] А это годы, когда немецкая идеология вырабатывает ницшеанство (книга «Так говорил Заратустра» окончена в 1885 г.).

[3] Некоторое представление о Лафорге дает сборник переводов на русском языке: Жюль Лафорг. Феерический собор. М., 1914.

Ж. Лафорг
С гравюры Ф. Валлотона

и иронии, испорченности и детскости, вычурности и простоты. В данном плане интересны также прозаические сочинения Лафорга, его «Легендарные нравоучения» [1] и, особенно, собрание мыслей, парадоксов, афоризмов, впечатлений и т. д.[2] Эти кратчайшие высказывания, как правило, неглубоки, но временами остроумны, метко схватывают какую-нибудь сторону предмета, содержат изюминки «здравого смысла». Они то насмешливы и ядовиты, то грустно проницательны, то цветисты, а то не поднимаются над уровнем общих мест. Характерен их «веселый пессимизм», порою привлекают внимание пейзажные зарисовки — наблюдательные, но дробные. Если Лафорг никак не мог питать романтические стороны творчества Дебюсси, то он был сродни его юмору и скептической насмешливости.

Бурже был другом Лафорга, но это не помешало ему в первой половине восьмидесятых годов продол-

[1] J. Laforgue. Moralités légendaires. Paris, 1925.
[2] J. Laforgue. Mélanges posthumes. Paris, 1923.

жить свою линию умеренной меланхолии, разочарованности скорее сладкой, чем мучительной игры в драматизм[1]. Бурже заимствует кое-что от символистов (особенно от Верлена), порою ищет свободной техники стихов, становится временами и сумрачным мыслителем. Характерная черта поэзии Бурже — эклектизм — не позволяет ему нигде сформулировать ясно очерченный образ мыслей. Он то религиозен, то заигрывает с атеизмом, то «бесплотен», то взывает к чувственности, то возвышен, то салонен. Легко встретить у Бурже множество общих мест вроде «глубокой страсти», «прекрасных глаз», «золотого горизонта», «туманного неба», «нежного аромата», «ледяного ветра», «прелестных губ» и т. д.

Вместе с тем, не следует недооценивать роль Бурже как популяризатора ряда характерных тенденций французской поэзии его времени. В сборнике «Признания» мы находим целый ряд «романсов» (в которых стихи как бы просятся на музыку), развитую лирическую пейзажность (например, в серии «Летних вечеров»). Приметно внимание Бурже к образам моря, его любовь к образам колоколов. Не раз Бурже делает названиями ряда стихотворений термины, обозначающие эмоции или ощущения,— таковы его «Сожаления», «Равнодушия», «Сплины», «Разгулы» (последних особенно много) и т. д. Но и «Разгулы» Бурже лишены силы, в них больше двойственности, чем страсти. И если Верлен в стихотворении «Сентиментальный разговор» приближается к трагизму, то Бурже, пользуясь его словами в качестве эпиграфа (стихи «К старой подруге»), не уходит от несколько театральной чувствительности:

Прощай! Куда судьба велит — я ухожу.
Разрушились души богатство и отрада.
Я старше стариков, ничем не дорожу
И сохраню одну лишь живость взгляда[2].

[1] См. обширный сборник стихов «Признания» (1882).

[2] P. Bourget. Les aveux. Poésies. Paris, 1882, стр. 66. Перевод мой.— *Ю. К.*

П. Бурже

Внимание молодого Дебюсси к поэзии Бурже, которая, несмотря на эклектизм и эмоциональную поверхностность, была красива и «современна»,— вполне понятно.

Заметное явление французской эстетической мысли этого времени — книга Жана Мари Гюйо «Проблемы современной эстетики» (1884). Умный и внимательный автор высказывает немало верных мыслей о роли жизни как основы искусства, о растущем значении науки, о несовместимости искусства с «американизмом» и т. д. Он выступает против формализма (в том числе и в музыке), ищет истинных путей сочетания научного мышления с поэзией. Вместе с тем, Гюйо эклектичен, он сплошь и рядом не поднимается выше позитивистских взглядов и не находит решительной, цельной позиции для оценки современности. Быть может, самая симптоматичная черта — то внимание, которое Гюйо уделяет чувст-

К. Моне. Ледоход (1880)

венно-гедонистическому пониманию искусства. Он поощряет синэстезии, говоря, что все чувства способны давать эстетические переживания [1], подчеркивает в эстетических впечатлениях приятное [2] и, по существу, часто ориентируется на ощущения. Несмотря на ряд оговорок, Гюйо поневоле отдает дань гедонизму, который (как стремление избежать душевных страданий, вызываемых социальными условиями, как путь к радости, к счастью) уже закрепился в ряде современных явлений французского искусства.

В первой половине восьмидесятых годов деятельность живописцев-импрессионистов как определенной группы, как объединения почти заканчивается. (Шестая выставка — 1881, Седьмая и предпоследняя — 1882). Творческое развитие отдельных представителей распадающейся группы идет своим чередом.

[1] M. Guyau. Les problémes de l'esthétique contemporaine. Troisième édition. Paris, 1895, стр. 61.
[2] Там же, стр. 73—74, 75, 77.

Пювис де Шаванн. Эскиз к «Бедному рыбаку»

В 1881 году Мане пишет знаменитое полотно «Бар в Фоли Бержер», на котором совершенно по-своему трактует жанровую тему увеселений, ставшую «ренуаровской» со времен «Мулен де ля Галетт». Вместо трепетности ренуаровских светотеней перед нами поразительная изысканность колорита, виртуозная трактовка предметных форм и материалов. Это — «лебединая песня» Мане, одно из высших достижений его искусства, столь смелого в исканиях и столь прочного в традициях. К началу восьмидесятых годов относятся также примечательные женские портреты с программными заглавиями («Прогулка» — 1880, «Весна» и «Осень» — 1881), светлые, жизнерадостные садовые пейзажи, блестящие по стремительности и меткости письма букеты в стеклянных вазах. Эти букеты — последние улыбки художника навстречу жизни — в апреле 1883 года Мане погибает от гангрены.

В декабре того же года Моне и Ренуар едут вместе на Лазурный берег. Но прежнего согласия и единодушия в творчестве уже нет.

Моне, увлеченный красками юга, стремится обогатить свою палитру яркими, переливающимися контрастами цветов. Отныне он переносит их и на более северные свои пейзажи, например, на марины Бель-Иль и Этрета.

Напротив, Ренуара, недавно создавшего свой шедевр — «Завтрак любителей водного спорта» (1881) с его мопассановским богатством индивидуальностей — и дошедшего в пейзажах (Венеция, Эстак, Алжир) до чрезмерностей колорита, привлекает теперь сдержанность красок, строгость рисунка. Так возникают «Зонтики» (1882—1883), «Танец в городе» и «Танец в Буживале» (1883).

Среди работ Дега выделяются картины, отражающие тяжелый и скучный труд прачек (1882).

На пейзажах, натюрмортах и портретах Сезанна этой поры уже заметно дают себя знать тенденции геометризации форм, нарочитой упрощенности и прямолинейности мазков, резкости цветовых контрастов: искусство Сезанна исподволь подготавливает элементы кубизма.

Гоген уже начинает находить насыщенные цвета («Около Руана» — 1884), ярко-контрастные колористические гармонии («Въезд в деревню» — 1884). Ван-Гог пишет этюды крестьян и горожан, причудливо изогнутые деревья, красные крыши,— в которых сказываются задатки его экспрессионистского стиля.

Пювис де Шаванн, давно работающий над фресковой росписью Пантеона (1874—1898), которая, быть может, не раз вдохновляла впоследствии Дебюсси на самые «архаичные» по темам из его произведений, привлекает внимание картиной «Бедный рыбак» (1881), как будто жанровой, но в действительности также символической, сочетающей отвлеченность с меланхолией. «Это — сумеречная живопись, живопись старой фрески, стертой лунным сия-

Э. Лало

нием, смытой потоками дождя; она написана сиреневым, переходящим в белое, салатным, вымоченным в молоке, бледно-серым; сухо, жестко и по привычке принимает форму наивной застылости»[1]. Вот еще одна, весьма характерная художественная тенденция — культа красиво-отвлеченных форм, как бы выцветших, возносящихся своей бесплотностью и непорочностью над треволнениями жизни.

Между тем в темпераментном искусстве Родена развивается как страстный драматизм («Уголино» — 1882), так и патетика любовных порывов («Вечная весна» — 1884).

В 1882 году начинает работать в Париже Стейнлен, будущий художник рабочего класса, которому приведется сделать портретную зарисовку Дебюсси.

Позднейший родоначальник пуантилизма Жорж Сёра с 1881 года изучает теории цветов Шевреля,

[1] J. K. Huysmans. L'art moderne. Paris, 1902, стр. 199.

Гельмгольца и других ученых. Его картина «Купанье» (1883—1884) уже намечает черты и пуантилизма и неопримитивизма.

Напротив, французская музыка в первой половине восьмидесятых годов еще не обнаруживает резких сдвигов, хотя симптомы их дают себя знать.

Если сопоставить две оперные премьеры 1883 года — «Генрих VIII» Сен-Санса и «Лакме» Делиба,— конечно, придется отметить бóльшую свежесть и значительность второй. Споры вызывает премьера балета «Намуна» Лало (1882). По сохранившимся сведениям, Дебюсси так бурно аплодировал на премьере «Намуны», что абоненты были скандализованы и, по их требованиям, в ложу Консерватории несколько месяцев не допускались студенты-композиторы [1]. Ныне, знакомясь с этой музыкой, мы с трудом понимаем восторги молодого Ашиля. В «Намуне» нет ни яркой мелодики, ни богатого гармонического колорита. Но при более тщательном внимании становятся заметными какие-то пикантные детали: там пустые квинты, здесь увеличенные трезвучия, моменты своеобразных терпких сочетаний, бойких ритмов, экзотики, капризных гармонических поворотов, изящной жанровости со скупым рисунком, которые могли тогда привлечь и понравиться [2].

В известном смысле, самой разительной музыкально-театральной премьерой этого времени явилась премьера «Манон» Массне (1884). С этой премьерой совершенно оформилось крайне показательное направление новой лирической оперы, многим опирающееся на Гуно и Бизе, но решающее задачу самостоятельно. Эстетика Массне, опять-таки, отвечала потребностям нового времени, притом весьма широким, за пределами круга посвященных, избранных. Массне давал и душе и слуху пищу сладкую, волнующую. Он ласкал и ласково мучил, он был трогате-

[1] R. Bonheur, цит. статья, стр. 5.

[2] В письме к Пьеру Лало от 27 августа 1900 года Дебюсси отмечал, что его (Лало) отец создал в «Намуне» «чудесные гармонии» (Dietschy, стр. 47).

лен в самом точном значении этого слова, он бередил до слез и, вместе с тем, оставлял в душе отраду воспоминаний. Это был новый, неотразимый в силу талантливости и своевременности вид романтизма, лишенного бурь и протестов, возведшего в свой безраздельно господствующий принцип любовное томление. Массне возвеличивал, идеализировал именно эту сторону любви и легко нашел путь к сердцам многих и многих слушателей, стал властителем их дум и эмоций.

Между тем, в первой половине восьмидесятых годов получили заметное развитие и другие тенденции французской музыки. Продолжалось увлечение Франка симфонической программностью («Проклятый охотник», с оригинальным уклоном в сторону немецкой балладной романтики — 1882[1], «Джинны» — 1884). Но, быть может, самым замечательным произведением постаревшего, однако крепкого и живого духом мастера явилась в эти годы сюита «Прелюдия, хорал и фуга» для фортепиано (1884). Здесь вся суть искусства Франка с его волнениями и печалями, с его наивно-гуманной религиозностью, с восторженно-экстатическими порывами, с речитативно-напевной мелодикой, сочной полифонией и беспокойной гармонией,— предстает как на ладони.

Выступление Э. Рейера с оперой «Сигурд» (писавшейся с 1866 года, но поставленной в Париже только в 1885 году) не смогло, конечно, наметить переворот во французской музыке. Напротив, эта опера приобрела долгую популярность благодаря своему искусному эклектизму, удовлетворявшему различные вкусы — от героических до сентиментальных. Темпераментный автор удачно сплавил Берлиоза, Мейербера, Обера, Беллини, раннего Вагнера, отдав дань и новым тенденциям лирической французской оперы.

Были, однако, два композитора, которые, так или иначе, но с большим своеобразием представляли тогдашние искания французского искусства.

[1] Тут претворено нечто веберовское (через Берлиоза!).

Один из них — Форе — пишет в 1881 году Балладу для фортепиано с оркестром, а в 1883 году создает несколько очень самобытных произведений. Это Элегия для фортепиано и виолончели с поразительно простой и волнующей экспрессией медленно нисходящей интонации. Это, далее, первая баркарола (ля минор), второй (си мажор) и третий (ля-бемоль мажор) ноктюрны для фортепиано. Вот уже мир вполне определившийся. Легко осудить его, как мир, оторванный от непосредственных волнений и конфликтов жизни. Действительно, Форе удается достичь такой невозмутимой созерцательности (даже в моменты драматизма), такой хрустальности мелоса, такого постоянства гармонии и ритма, что мы будто переносимся в зачарованное царство. В очень многом Форе идет, конечно, от гутирования Шопена, и его изысканно-орнаментальное переосмысление Шопена в чем-то сродни лядовскому (там, где Лядов не опирается непосредственно на фольклор) [1]. Но Форе, пожалуй, еще пристрастнее дистиллирует эмоцию. Требования изящества и безупречности — на каждом шагу. «Что бы ни было, а прекрасное выше всего»,— говорит искусство Форе. И именно в этом его ценные черты, несмотря на всю односторонность и ограниченность. Можно заметить, что творчество Сен-Санса преследует те же цели. Но у Сен-Санса гораздо больше внешних потребностей импозантности, красноречия, виртуозности. Форе — тише, скромнее, сосредоточеннее. Ясно, что не такой художник мог открыть перед Дебюсси новые пути; но он мог и должен был послужить в некотором роде образцом, эталоном грации.

Иное находил Дебюсси в творчестве Эмманюэля Шабрие, для которого 1883 год ознаменовался публи-

[1] Кстати сказать, к 1882 году относится миниатюрный шедевр д'Энди — сюита из трех фортепианных вальсов «Helvetia», музыка которой, пожалуй, еще ближе подходит к фактуре и звучности пианизма Лядова. Это обстоятельство лишний раз подчеркивает крупное, широкое значение эстетики Лядова как исторического этапа хрупкого и нежного понимания красоты.

кацией «Романтических вальсов» для фортепиано и первым исполнением симфонической пьесы «Испания».

Характерно, что в «Романтических вальсах» [1] совсем нет романтической страстности и бурности. Господствуют мечтательность и элемент блеска. Это — романтизм периода Массне! Зато черты перехода от романтизма к импрессионизму очень заметны — вероятно, они и заставляли Дебюсси внимательно и сочувственно прислушиваться к созревающим в музыке Шабрие чертам тонкости и рафинированности (таково, например, улетучивание звуков в конце второго вальса на основе легких и очень «вкусных» хроматизмов — отдаленный прототип коды вальса «La plus que lente» самого Дебюсси — не по музыке, а по образному характеру) [2]. С другой стороны, в «Испании» Шабрие привлекали и увлекали свобода фактуры, непосредственность и текучесть формы. Ж. Тьерсо справедливо писал об «Испании»:

«В этом произведении, столь отличном от всего, что до сих пор писалось во Франции (да и не только в одной Франции!), можно было услышать самые причудливые сочетания звуков: раскатистые взрывы тромбонов, сопровождаемых отрывистым перебором арф; нарастание гармоний то чрезмерно богатых, то намеренно неполнозвучных; аккорды самых вольных сплетений; ритмы то нарочито примитивные, то изломанные. Это произведение стало образцом, которому — сознательно или нет — следует молодежь еще и поныне» [3].

Шабрие только что посетил Испанию, и его симфоническая пьеса явилась для него, в сущности, опы-

[1] Которые любил и не раз играл Дебюсси.

[2] Гораздо меньше этих черт в «Живописных пьесах» Шабрие для фортепиано (1881). Но и тут примечательна одна (№ 4, «Лесная чаща»), где местами появляются почти импрессионистские краски увеличенных трезвучий и хроматизмов.

[3] «Французская музыка второй половины XIX века». Сб. переводных работ. М., 1938, стр. 134. Недаром «Испания» популярна и теперь (в частности, в СССР).

том звукописи с натуры [1], сама эстетика которой отвечала принципам импрессионизма (напомним, что Шабрие был близко знаком с Мане, с Верленом и постоянно черпал художественные импульсы за пределами музыкального искусства). Однако и в музыке Шабрие отнюдь еще не сложились характерные интонационно-ритмические признаки импрессионизма — их предстояло создать Дебюсси [2].

Мы особенно оценим быстроту творческого развития Дебюсси, если обратимся к его музыкальным вкусам тогдашнего времени.

По словам Поля Видаля, эти вкусы до поездки в Россию находились под сильным влиянием репертуара в классе Мармонтеля (Шопен, Шуман, Геллер, Алькан). «Кроме этих музыкантов, Дебюсси очень восхищался Берлиозом и особенно Лало: он исполнял наизусть отрывки из «Намуны», партитура которой не была еще издана; он глубоко любил партитуру «Самсона и Далилы» Сен-Санса и выказывал много симпатии к театральной музыке Лео Делиба, Гиро и даже Пессара, «Капитан Фракасс» которого его очаровывал».

«Он говорил, что чувствует отвращение к Бетховену; однако во время его пребывания в Риме я дважды видел его охваченным энтузиазмом к этому мастеру; это было сначала по поводу Концерта ми-бемоль мажор, сыгранного Сгамбати, а затем при слушании Второй симфонии под управлением Пинелли. Напротив, он очень любил «Папашу Франка», оратория которого «Заповеди блаженства» у него имелась» [3].

Не следует, конечно, безоговорочно доверять сло-

[1] О живости и напористости его впечатлений свидетельствуют письма из Испании (см. «Bulletin français de la S. I. M. [Société Internationale de Musique]», 1909, 15 janvier).

[2] Здесь вновь хочется вспомнить творческую проницательность Листа, который в это время уже вплотную подошел к музыкальному языку импрессионизма — символизма («Серые облака» — 1881, «Траурная гондола» — 1882, «Багатель без тональности» — 1885).

[3] P. Vidal, цит. статья, стр. 14.

вам Видаля. Во-первых, его констатации, относящиеся к разным годам, очень поверхностны. Нет сомнения, что и к Сен-Сансу, и к Бетховену, и к Франку, и к другим упомянутым композиторам отношение Дебюсси было гораздо более сложным и противоречивым. Во-вторых, поездки в Италию и Россию, безусловно, очень расширили круг как любимых, так и нелюбимых авторов Дебюсси. Однако в свидетельствах Видаля, очевидно, есть доля истины. И, во всяком случае, они оттеняют быструю эволюцию вкусов Дебюсси уже на раннем этапе его творчества.

Обучаясь в Консерватории, Дебюсси порою все более и более шокировал своими музыкальными дерзаниями учеников и учителей, не предрасположенных к подобным «новациям».

«Однажды,— рассказывает очевидец, товарищ Дебюсси Морис Эммануэль,— зимой, в 1883 году, когда Гиро, по своему обыкновению, запоздал в класс, Дебюсси отдался на классном Эраре[1]... долгой и странной импровизации: это был род хроматических стенаний, к которым его товарищи и некоторые замешкавшиеся из других классов прислушивались насмешливо. «Оторопевшая толпа! — воскликнул Дебюсси.— Разве вы не способны понимать аккорды без ссылки на их гражданское состояние и их подорожную грамоту? Откуда приходят они? Куда идут? Вы хотите это знать? Так слушайте: достаточно их самих! Если вы не понимаете ни капли,— идите сказать г-ну директору, что я калечу ваши уши...» Подобными речами Клод Дебюсси создал себе репутацию чудака и даже хуже — беспокоящего пропагандиста. Строгий Эмиль Ретп, секретарь заведения, драл его за уши и удивлялся, как это Гиро может питать к такому ученику какое-нибудь уважение. «Итак,— сказал он однажды Клоду, застигнутому на месте преступления против Базена[2],— вы считаете,

[1] Фортепиано фирмы Эрар.— *Ю. К.*

[2] Базен (1816—1878) был консерваторским профессором гармонии и автором «Курса теоретической и практической гармонии».

что диссонирующие аккорды не должны разрешаться в консонансы? Каково же ваше правило?» —Мое удовольствие! — «Какое же удовольствие можно находить в диссонансах?» — Диссонансы сегодня, консонансы завтра! — Рети прервал разговор, бледный от негодования» [1].

Поскольку нет причин сомневаться в достоверности этого свидетельства, можно сделать вывод, что уже в возрасте двадцати одного года Дебюсси ясно формулировал свою задачу как задачу освобождения гармонии от системы логических правил, привычных соотношений и чередований. Гармония (как, впрочем, и другие факторы музыки) должна была стать, по мнению Дебюсси, совершенно гибким и пластическим выразительно-изобразительным средством. А такая тенденция полностью отвечала тенденции освобождения колорита в импрессионистской живописи.

Дебюсси, не ограничиваясь классом своего профессора Гиро, пытался «совращать» и учеников Делиба, проповедуя им законность диссонансов, импровизируя в новом, еретическом стиле. В конце концов слава ниспровергателя все более за ним закреплялась и вызывала иронические отклики профессорского состава. Мармонтель в своем салоне демонстрировал гостям (в том числе упоминавшемуся Рети и Рейеру) различные эксцентричные гармонические последовательности и, в ответ на ужас присутствующих, ссылался на их изобретателя — Дебюсси. Профессор Теодор Дюбуа (будущий директор Консерватории) ради шутки решился импровизировать «под Дебюсси» на органе в церкви св. Мадлены.

Однако перед молодым бунтарем стояла серьезная проблема — добиться решающего официального успеха на консерваторско-академическом поприще. Дебюсси уже давно хотел получить «Большую римскую премию», которая, помимо почета, давала возможность безбедно существовать три года, занимаясь только творчеством. А для этого надо было до поры

[1] M. Emmanuel. Pelléas et Mélisande, стр. 39—40.

Э. Шабрие

до времени скрывать свои дерзания или, во всяком случае, скрывать их убежденность, не показывать их профессорам как избранный путь. Так возникла необходимость притворяться, писать двумя стилями — с одной стороны, для себя, для собственного удовлетворения, и, с другой стороны, для тех людей, от которых зависела его квалификация. В Консерватории даже профессора, относившиеся к Дебюсси с симпатией, не разделяли его дерзаний и призывали молодежь не поддаваться соблазнам нового искусства. Так, например, Гуно на торжественном академическом заседании 20 октября 1883 года в Институте обратился к молодым, начинающим деятелям искусства со словами: «Не поддавайтесь всем этим великим пустым понятиям Реализма, Идеализма, Импрессионизма — кто знает, быть может, в какой-то день появится у нас Намерениенизм? Все эти слова составляют часть нигилистического словаря, того, что принято называть Новым искусством...» [1]

[1] Vallas, стр. 48.

С профессором Гиро у Ашиля, между тем, установились доверчивые, хорошие отношения. Отнюдь не будучи дерзким новатором, Гиро, однако, с интересом и расположением внимал исканиям своего ученика.

По поводу этих взаимоотношений Жак Дюран вспоминает:

«Учитель и ученик великолепно понимали друг друга; помимо их музыкальной восприимчивости, бпвшейся в унисон, они были великими курильщиками сигарет и полуночниками. Зачастую вечером они встречались в маленьком кафе на улице Ля Брюйер [1]. Здесь они играли на бильярде, и только закрытие кафе отрывало их от увлечения карамболем. Затем, уже на улице, разговор на эстетические темы продолжался в дыму сигарет — в то время, как они попеременно провожали друг друга несколько раз подряд к их жилищам. Впрочем, они жили довольно близко один от другого» [2].

Именно Гиро предостерегал Дебюсси от преждевременного, слишком сильного обнаружения композиторской индивидуальности. Когда Ашиль принес ему музыку, написанную к «Диане в лесу» Т. Банвиля, Гиро заметил: «Все это очень интересно, но нужно сохранить это на потом; или вы никогда не получите Римской премии» [3].

В 1883 году Дебюсси принял участие в конкурсе на премию; конкуренты написали кантату «Гладиатор» на текст Эмиля Моро. В жюри председательствовал Гуно. Первая большая премия (премия Рима) досталась Полю Видалю. Дебюсси получил только вторую. Пресса отметила, что Дебюсси, пожалуй, ярче Видаля, но не обладает его технической выучкой и склонен к чрезмерным поискам оригинальности. Но, по мнению Валласа, музыка «Гладиатора», действительно страдая рядом технических слабостей и нелов-

[1] Между вокзалом Сен-Лазар и Монмартром.— *Ю. К.*

[2] J. Durand. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. Paris. 1924, стр. 28—29. В дальн. ссылках: Durand, I.

[3] Vallas, стр. 49.

костей, не содержит, к тому же, почти ничего оригинального[1]. Видимо, Дебюсси, помимо неопытности, пересолил в стремлении подладиться под вкусы своих судей.

После такого полууспеха Дебюсси колебался. Не хотелось вновь подвергаться превратностям оценки, испытывать свое самолюбие. К тому же, из-за растущего увлечения Марией Ванье, его смущала перспектива покинуть надолго Париж. Но родителям Дебюсси хотелось, чтобы он еще раз попытал счастья и добился успеха. Таково же было и мнение Эжена Ванье, полагавшего, что победа на конкурсе откроет перед Дебюсси артистическую карьеру. Вероятно, и сам Ашиль чувствовал, что должен сделать усилие.

Это усилие оказалось успешным. Для конкурса 1884 года Дебюсси, как и другие участники, написал кантату (лирическую сцену) «Блудный сын» (на слова Эдуарда Гинана). Публичное исполнение состоялось 27 июня и имело большой успех. Пока члены жюри совещались, Дебюсси, выйдя на улицу, задумчиво наблюдал вблизи Института, на Мосту Искусств, движение пароходиков по Сене. Он вспоминал об этом почти девятнадцать лет спустя:

«Я не волновался, забыв всякую слишком романскую эмоцию, настолько красивый свет солнца, играя на изгибах воды, притягивал к себе очарованием, которое долгие часы задерживает на мостах наших прелестных зевак — предмет зависти Европы. Внезапно кто-то хлопнул меня по плечу и сказал прерывистым голосом: «Вы получили премию!..» Поверят мне или нет, но я могу утверждать, что вся моя радость упала! Я ясно увидел неприятности, беспокойства, которые фатально приносит с собой даже наименьший официальный титул. Сверх того, я почувствовал, что уже не свободен более»[2].

[1] Там же, стр. 53—54.

[2] C. Debussy. Monsieur Croche antidilettante. Paris, 1926, стр. 39. В дальнейших ссылках сокращенно: Croche.

Ш. Гуно

Цитированные слова крайне выразительно характеризуют жизненную и творческую психологию Дебюсси, его отношение к успеху и славе.

Из двадцати восьми академиков, участвовавших в голосовании, двадцать два высказались за Дебюсси. Он победил не за счет голосов музыкантов, а за счет голосов, поданных деятелями других искусств. И это уже оттеняло как источники, так и судьбу его творчества; достаточно резко порывавшее с ближайшими музыкальными традициями, оно очень охотно шло навстречу новейшим исканиям литературы и живописи.

Из числа голосовавших за Дебюсси музыкантов следует отметить Гуно, который очень содействовал присуждению премии. Говорили, что после вынесенного решения он даже обнял Дебюсси и сказал ему: «У тебя, мой маленький, есть гениальность» [1].

[1] P. Vidal, цит. статья. стр. 15; Y. Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy, Paris, 1962, стр. 32.

Так или иначе, но еще до конкурса 1884 года Гуно имел ряд возможностей встречаться с Дебюсси и оценить его. Последний в 1884 году сменил Видаля в качестве аккомпаниатора в любительском обществе «La Concordia», президентом которого был автор «Фауста», посещавший репетиции общества каждую субботу [1].

Пресса высказалась о «Блудном сыне» в общем положительно, отмечая талантливость и живость музыки Дебюсси. В некоторых из статей оказались замеченными важные индивидуальные черты. Так, И. Вебер писал 21 октября 1884 года в газете «Temps»:

«В музыке г-на Дебюсси заметны поиски, иногда чрезмерные, гармонических эффектов, отвращение к вульгарности, свобода формы, речитативы, мелодические фразы, которые нельзя отнести ни к декламации, ни к чистой мелодии...» [2].

5 июля 1884 года Мекк писала Чайковскому из Плещеева: «Не случилось ли Вам прочитать в «Figaro», что этот французик, который у меня несколько сезонов [жил], Achille Debussy, получил prix de Rome за сочинение на сюжет «Enfant prodigue», которое очень расхваливают? И неудивительно: он очень способный мальчик, и, живя у меня так много, он имел возможность значительно расширить свои музыкальные понятия и вкус знакомством с произведениями других стран, и он пользовался этим хорошо» [3].

Чайковский сразу ответил: «Я очень рад, что Bussy получил prix de Rome» [4].

До конца года Дебюсси оставался в Париже, терзаемый сомнениями и неуверенностью. Привязанность его к Ванье углублялась, и это отталкивало от предстоящей поездки, которая, однако, рисовалась

[1] См. G. et D.-E. Inghelbrecht. Comment Debussy décrocha le Prix de Rome, «Musica», 1959, № 69, Paris.

[2] Цит. по Vallas, стр. 58.

[3] ЧМ, т. III, стр. 287. Под «другими странами» следует, конечно, понимать особенно Россию.

[4] ЧМ, т. III, стр. 288.

неизбежной. В этом же году начались отношения Дебюсси с издательством Дюрана, которое предложило ему напечатать «Блудного сына».

В октябре Дебюсси, вероятно, слушал (на концерте Ламурё) симфоническую картину «В Средней Азии» Бородина.

Из сочинений Дебюсси, возникших в первой половине восьмидесятых годов, до отъезда в Рим, многие носили характер проб, остались неоконченными или послужили эскизами последующих, более зрелых вариантов. Популярным, широко распространенным из этой группы стало немногое, хотя будущее полное собрание сочинений Дебюсси, возможно, выявит кое-что незаслуженно забытое.

К самому началу восьмидесятых годов относится ряд романсов, главным стимулом которых явилась Мария Ванье, как вдохновительница и исполнительница (точная датировка многих из них затруднительна).

Это романсы на слова П. Бурже («Сентиментальный пейзаж» и пять «Романсов»: «Вот, весна...», «Музыка», «Сожаление», «Романс Ариеля», «Невыразимое молчание») [1], Верлена («Пантомима», «Втихомолку», «Мандолина», «Лунный свет», «Марионетки» — серия 1881—1882 гг., использующая тексты «Галантных празднеств» и позднее радикально переработанная), Т. Банвиля («Пьерро», «Будем любить»), А. де Мюссе («Рондо») [2], Т. Готье («Посмертное кокетство», дуэт «Испанская песня»), С. Малларме («Видение») [3] и т. д.

Романсы на слова Верлена, Бурже и Готье Дебюсси посвятил Марии Ванье. Перед своим отъездом в Рим он старательно переписал их в тетрадь и снабдил вступительными словами:

[1] Тексты всех этих романсов заимствованы из упоминавшегося нами выше сборника стихов Бурже «Признания», вышедшего в свет в 1882 году.

[2] 1882, посв. Александру Мекк, сыну Н. Ф. Мекк.

[3] Рукопись ее (в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне) имеет дату 2 февраля 1884 г.

«Г-же Ванье. Эти песни жили всегда только благодаря ей, и они утратят свою чарующую прелесть, если никогда более не выйдут из уст мелодической феи.

Навсегда признательный автор
Ашиль Дебюсси»[1].

Интересно упомянуть еще один романс того времени под заглавием «Девушка с волосами цвета льна» (1882), написанный на слова Леконта де Лиля. Музыка этого романса не имеет (по свидетельству А. Корто)[2] ничего общего с последующей одноименной прелюдией для фортепиано. Однако Дебюсси, видимо, придавал ей какое-то особое значение, о чем говорит надпись на рукописи, адресованная г-же Ванье: «Все, что я могу иметь хорошего в мозгу,— тут; смотрите и судите»[3].

Круг поэтических тем, привлекавших Дебюсси и омузыкаленных в этих романсах, характерен. Совершенно господствуют темы любовные — с подчеркиванием мечтательности, томности, грусти, неудовлетворенности. Даже из Готье Дебюсси выбирает текст, отмеченный тоской умирающей о минувшем счастье любви: и в гробу она хочет быть красивой, хочет очаровывать. Юмористические темы («Пьеро» Банвиля, «Марионетки» Верлена) сравнительно

[1] H. Prunières. A la Villa Médicis, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 25.

[2] См. A. Cortot. La musique française de piano. Paris, 1932, стр. 39.

[3] Там же, или Vallas, стр. 62. Вот еще одно посвящение Дебюсси (на рукописи «Rondel chinois», хранящейся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне): «Г-же Ванье, единственной, которая может петь эту музыку и заставить забыть все, что она имеет неудобного для пения и китайского».

Эти слова не случайны, поскольку романсы, посвященные г-же Ванье, написаны Дебюсси очень высоко и с большими вокальными трудностями. См. об этом J. Bathori. Sur l'interprétation des mélodies de C. Debussy. Paris, 1953, стр. 24 (в дальнейших ссылках: Bathori).

редки. Любовная чувствительность Бурже, весь сложный мир тревожной и самоуглубленной поэзии Верлена — влекут и вдохновляют Дебюсси. Знаменательно, конечно, и раннее обращение Дебюсси к поэзии Малларме («Видение»). В этом стихотворении еще нет позднейших туманностей и загадочных символов, но мечтательные метафоры уже доведены до предела («белые рыдания, скользящие по лазури венчиков», «аромат грусти», «падающие снегом белые букеты душистых звезд»). А в основе всего опять-таки печальное любовное томление.

В романсовом творчестве Дебюсси этих лет продолжаются тенденции романсов конца семидесятых годов, которых мы касались выше. Заметны веяния Массне, проглядывает нечто от Вагнера, а порою от русских композиторов (например, Бородина).

Чаще всего намечаются и тонкости, своеобразные особенности формирующегося «дебюссизма».

В романсе «Вот весна» (1883), как и в других вокальных пьесах на тексты Бурже, Дебюсси очень метко схватывает мечтательную меланхолию этого поэта, но делает ее еще более утонченной и хрупкой, привнося элементы поэтической болезненности. Стоит прислушаться к музыке романса, как мы легко уловим в ней характерные детали музыкальной речи Дебюсси: статичные переливы слегка меняющихся звучностей, диатонические ходы голоса с чертами чего-то среднего между напевностью и декламационностью, элементы пентатоники, гибкие и мало заметные перемены ритма (дуоли и триоли), натуральные ладовые обороты (с ходами параллельных трезвучий), колористически свободные модуляционные сдвиги, нонаккорды с ползущими движениями параллельных терций и т. д.

Романс «Мандолина» (1881) из другой (верленовской) серии отражает и другой круг образов. Здесь гораздо больше терпкости и дерзости, гармонических неожиданностей — как «вертикальных» (столкновения, побочные септаккорды), так и «горизонтальных» (хроматические сдвиги гармонических

пятен). Примечательна также функционально-ладовая капризность вокальной линии, не пренебрегающей эксцентрическими и внезапными поворотами. В сущности, этот романс (пусть еще слабо, пусть в миниатюре!) уже явственно намечает образную сферу оркестрового ноктюрна «Празднества» с его темброво-гармоническими и ритмическими светотенями, блестками и затуманиваниями. Складывается одна из характерных тенденций импрессионизма Дебюсси, которую он пересоздает в своем творчестве, ориентируясь не столько на музыку, сколько на живопись современников. Пейзажи Моне, «Мулен де ля Галетт» и «Качели» Ренуара — вот круг тех несравненных живописных концепций светотени, которые очень помогают Дебюсси создавать музыкальную «светотень» [1].

Третья (также характерная) тенденция заметна в романсе «Видение» (Малларме). Здесь чувствуется стремление к роскоши, упоенности гармонического и тембрового колорита. Любопытно, кстати сказать, что сам Малларме или не знал этого романса Дебюсси, или не принял его во внимание. В библиографии, приложенной поэтом к изданию его стихов (1898), упоминается, что «Видение» «прельстило музыкантов, среди который гг. Байи и Андре Россиньоль приладили к этому стихотворению прелестные звуки».

В целом, трудно, конечно, переоценить самостоятельность даже ранних романсов Дебюсси. В первой половине восьмидесятых годов существуют уже многие превосходные романсы Форе, все романсы Дюпарка (1870—1884), так колоритно и увлекательно сочетающие влияния Франка со своеобразным шубертианством. Но рядом с ними (равно как и рядом с несколько позднее появляющимися романсами Шоссона) романсы Дебюсси выглядят совершенно само-

[1] Батори отмечает, что Дебюсси требовал исполнять «Мандолину» в очень быстром темпе (Bathori, стр. 23).

бытными благодаря очень раннему формированию импрессионистской эстетики композитора.

В начале восьмидесятых годов Дебюсси написал также несколько хоровых и инструментальных сочинений.

Среди первых можно назвать «Привет весне» для женского хора с оркестром (на слова графа де Сегюра, 1882), «Призыв» для четырехголосного хора с оркестром (на слова Ламартина, 1883), «Весну» для четырехголосного хора (на слова Жюля Барбье, 1884). Интересно, что уже в это время тема весны (как символа расцвета и радости) неоднократно привлекает внимание Дебюсси; известно, что он не раз возвратится к ней и впоследствии.

Среди инструментальных сочинений можно назвать оркестровый дивертисмент «Триумф Вакха» (1882), в музыке которого Валлас усматривает влияние Римского-Корсакова [1], Интермеццо для оркестра (1882), отрывки симфонии си минор (1880), сюиту для оркестра (1883—1884).

Интермеццо, вдохновленное образами поэзии Гейне (цикл «Лирические интермеццо»), переводит, однако, романтику поэта в область колоритных и трепетных впечатлений. Ясно говорит об этом программа музыки, набросанная Дебюсси по Гейне: «Таинственный остров духов смутно рисовался в отблесках лунного света: там звенели дивные звуки, там плыли туманные танцы. Звуки становились все более пленительными, а хоровод кружился все более увлекательно...» [2]. Эта программа, как и музыка «Мандолины», очень типична. Мы видим, насколько упорно и постепенно готовятся в творческом сознании Дебюсси образы праздничных хороводов и шествий, лучезарных видений, экстатических волн колорита, которые позднее нашли столь яркое воплощение в «Празднествах», «Острове радости», «Холмах Анакапри», финале «Иберии» и многих других пьесах.

[1] Vallas, стр. 41.
[2] Там же, стр. 51.

Оркестровая сюита (в составе частей: «Праздник», «Балет», «Греза», «Шествие и вакханалия»), видимо, явилась первоначальным вариантом последующей «Маленькой сюиты». Заглавия ее частей, опять-таки, говорят нам очень ясно о направленности уже тогдашней фантазии Дебюсси в сторону кристаллизации основных образов его импрессионистского искусства [1].

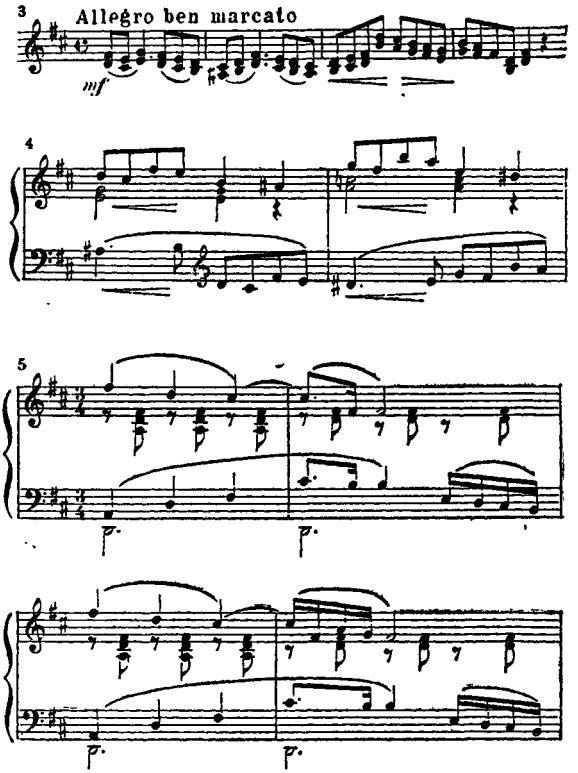
Что касается симфонии си минор, то некий отрывок ее (притом для фортепиано в четыре руки) был найден лишь в начале тридцатых годов нашего века московским математиком К. С. Богушевским (опубликован в редакции и с предисловием Н. Жиляева Музгизом — Москва, 1933). Следует предполагать, что это — первая или последняя часть симфонии, а может быть, и симфония целиком, трактованная очень сжато. Вряд ли можно сомневаться, что музыка эта действительно написана Дебюсси, хотя типические черты раннего Дебюсси (которых мы неоднократно касались выше) в симфонии выражены не очень ярко: музыка ее по самобытности весьма уступает даже романсам 1878—1879 годов.

В чем же дело? Думаем, что, признав симфонию сочинением Дебюсси, мы можем решить вопрос о ее характере просто и логично. Во время своих поездок в Россию Дебюсси у Мекк довольно широко знакомился с русской музыкой, но львиную долю среди нее занимала музыка Чайковского, которую Дебюсси приходилось временами играть едва ли не каждый день.

Мы знаем, что Дебюсси любил тогда ряд сочинений Чайковского (в частности и, быть может, в особенности Первую симфонию). Чайковский мог нравиться Дебюсси не только как таковой, но и всем своим лирическим направлением, которое чем-то было

[1] Примечателен также и первичный интерес Дебюсси к балету, которому он много позднее отдал солидную дань. Кстати сказать, балетная часть намечалась и в ранней симфонии.

близко к французской лирике и к лирике Массне, оказывавшего тогда на Дебюсси заметное влияние [1].

Достаточно взглянуть, например, на такие отрывки симфонии Дебюсси (примеры 3, 4, 5) или на ряд им подобных, чтобы убедиться что флюиды Чайковского в музыке симфонии часто присутствуют:

[1] Напомним, что сам Чайковский писал в своем дневнике 4 августа 1886 года по поводу «Манон»: «Ах, как тошен Massenet!!! И что всего досаднее, так это то, что в этой т о ш н о т е что-то родственное с собою чувствую» («Дневники П. И. Чайковского», М.—П., 1923, стр. 85).

И моменты сумрачной задумчивости, и лирические вздохи-задержания, и секвенции, и противоположные по направлению контрапунктирующие мелодические ходы, и особенности аккомпанирующего ритма, и некоторые черты нарастаний и спадов в форме — все это при мало-мальски пристальном внимании заставляет вспомнить о Чайковском и, в частности, о его симфонии «Зимние грезы».

Мы не знаем (и вряд ли узнаем) непосредственные предпосылки возникновения этой симфонии. Быть может, Дебюсси заинтересовался симфонизмом Чайковского, искал путей овладения им. Быть может, он просто захотел написать нечто à la Чайковский, чтобы доставить удовольствие Мекк (так можно объяснить и четырехручное изложение) [1]. Но, так или иначе, музыка явилась свидетельством как внимания Дебюсси к великому русскому симфонисту, так и их глубокой разнородности. От Массне был путь к некоторым лирическим чертам музыки Чайковского, но отнюдь не к существу его симфонических концепций. Да и сам Массне лишь временами мог казаться Дебюсси пролагателем путей в будущее. Дебюсси все заметнее отходил от Массне, пользуясь им лишь как наиболее приятным «общим местом».

Что же касается Чайковского, то чем больше Дебюсси знакомился с произведениями «кучкистов», с музыкой Бородина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Балакирева, тем увереннее находил в этой музыке более близкие черты и тем очевиднее становилось его отдаление от Чайковского.

В отличие от ряда «проб» (кроме упомянутых, были и другие, например, кантата «Даниэль», оркестровые пьесы и т. д.), лирическая сцена «Блудный сын» явилась некоторым синтезом, обобщением как вокальных, так и оркестровых исканий Дебюсси.

Следует, конечно, иметь в виду, что в этом произведении, претендовавшем на Римскую премию,

[1] Повод к такому объяснению дает письмо Мекк, адресованное Дебюсси (февраль 1881 г.) и опубликованное Дитши (Dietschy, стр. 35—36).

Дебюсси остерегался обнаружить все черты своего новаторства. К тому же, самый сюжет (весьма благонамеренный) был избран не им, а предписан условиями конкурса. Но все это не помешало Дебюсси проявить в музыке «Блудного сына» и силу своего таланта и черты очень заметного своеобразия. Факт бесспорен — из всех ранних произведений Дебюсси «Блудный сын» является самым крупным и значительным.

Вторая редакция «Блудного сына» была сделана почти четверть века спустя (1907) при подготовке к концертному исполнению. В переписке Дебюсси с Дюраном сохранились некоторые сведения об этой «ревизии». 17 июля 1907 года Дебюсси писал Дюрану: «Если Вам надо скопировать партитуру в Консерватории [1], то следует ее все же исправить — я почти уверен, что «оригинальный» оркестр отдает «ложей» [2], «консерваторией» и скукой... Что Вы скажете?» [3] В письме от 20 июля того же года Дебюсси предполагал, что пересмотр оркестровки «Блудного сына» возьмет у него восемь дней [4]. Из письма от 5 августа мы узнаем, что новая редакция делается и вскоре будет завершена [5].

Устраняя ряд неловкостей первой редакции, Дебюсси, однако, не переделал свое сочинение в целом, а лишь усовершенствовал его.

Весьма распространен взгляд, что «Блудный сын» — произведение чуть ли не целиком подражательное. Так, например, большой почитатель Дебюсси, Жорж Жан-Обри, посвятивший ряд дельных работ новой французской музыке, писал, что «Блудный сын» в целом — «всего лишь очень ловкое подражание манере Массне» [6]. Не меньший почитатель

[1] Где хранился единственный экземпляр.— *Ю. К.*

[2] Так назывались помещения, где работали взаперти кандидаты Римской премии, готовясь к конкурсу.— *Ю. К.*

[3] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 48.

[4] Там же, стр. 49.

[5] Там же, стр. 51.

[6] G. Jean-Aubry. La musique et les nations. Paris-Londres, 1922, стр. 51.

Дебюсси Д. Энгельбрехт в своей монографии отмечает по поводу «Блудного сына» только влияние Массне и Делиба.

Подобные оценки представляются нам односторонними и неполными. Слабости «Блудного сына», конечно, легко уловить. Тут еще очень далеко до замечательной выработки «музыкальной речи», свойственной «Пеллеасу и Мелизанде». Правда, вокальная линия «Блудного сына» порою выразительна и даже драматична (особенно в партии Лии). Но очень часто в ней сказывается интонационная нерешительность, какие-то колебания между напевностью и речитативностью, что было верно замечено критиком И. Вебером (см. выше). Значительные куски музыки «Блудного сына» расхолаживают как бы «нейтральностью» своего образного содержания, приобретающего формальные черты. Легко представить, что Дебюсси, всегда придававший первостепенный смысл творческому увлечению, писал их не вдохновляясь, а лишь выполняя задание.

Но все это не дает оснований считать музыку «Блудного сына» начисто подражательной. Напротив, и в целом, и в частях она отмечена оригинальными чертами.

Если говорить о целом, то очевидны утонченность, изысканность и как бы воздушность, весьма заметно отличающие эту музыку от музыки Массне, несравненно более простоватой и «осязаемой». Дебюсси уже добивается качеств особой блеклости и изощренности колорита, столь типичных для некоторых ранних явлений импрессионистско-символистского искусства. Соединение подобной блеклости с солидностью масштабов формы, пожалуй, больше всего напоминает об искусстве фресок Пювиса де Шаванна. В деталях же Дебюсси если и берет что-то от Массне, то отнюдь не самое характерное для последнего, не то, что сделало Массне кумиром публики, то есть не наиболее популярное выражение сладких и горестных томлений любви. Именно поэтому Дебюсси не оказывается подражателем автора

«Манон», а скорее его единомышленником в отдельных частностях[1], в сходных особенностях «лирической речи» (каковы, скажем, волнообразные, слегка декламационные ходы по тонам трезвучий и септаккордов вверх и вниз).

Особенно хочется отметить те своеобразные крупные и мелкие черты, которыми отмечена музыка «Блудного сына».

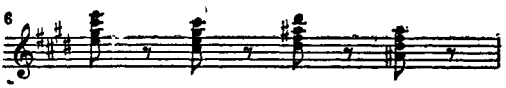
С самого начала (в прелюдии) нас привлекает очень тонкое чувство природы, понимаемой уже в плане звукописи пленэра. Рассвет в «Блудном сыне» скромен по масштабам и краток, но в нем складываются факторы знаменитого рассвета из «Дафниса и Хлои» Равеля. «Пленэрные» элементы пейзажа не раз появляются и дальше (эпизод шествия, отголоски песен и танцев, когда Азаэль падает в обморок[2]). Чередуя и сочетая образы пейзажа и танца, Дебюсси находит страстно любимую им впоследствии образную совокупность. Характерным предвестником одной из важных тенденций последующего творчества Дебюсси оказывается также само движение музыки от сумрачности к ясности, от печали к радости, к экстатическому восторгу. Простейшая схема драматургии либретто, конечно, помогает ему; но все дело в том, что он находит выразительные смены и рост музыкальных образов.

Показательных «предвещающих» частностей немало. В тональном плане много отклонений, поворотов и сдвигов (смены знаков в ключе очень беспокойны). Но все же, как и впоследствии, Дебюсси ищет сохранения каких-то опорных точек (выделяется даже упор на доминанте — фа-диез мажоре — в кульминационный момент встречи обретших друг друга матери и сына, Лии и Азаэля).

Не раз проглядывают те или иные интонационные, мелодические, гармонические или ритмические

[1] Так, например, ритмический и гармонический аналог начальной темы гобоя можно найти в начале первой сцены первого акта «Иродиады» Массне.

[2] Вторая редакция, видимо, усилила эти черты.

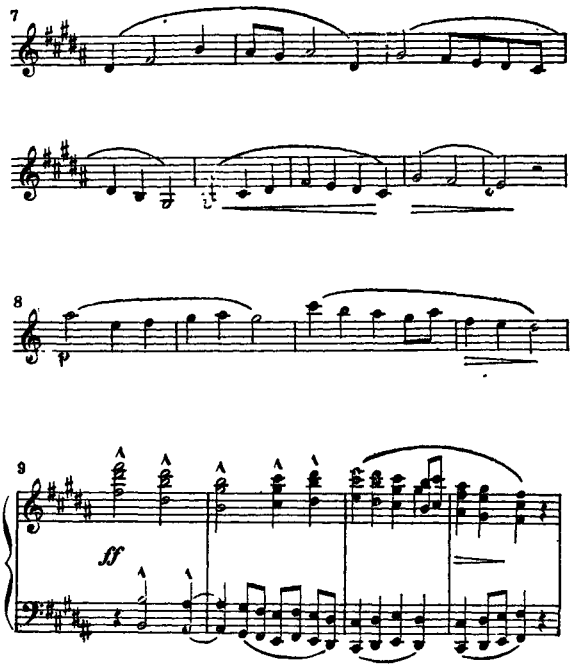
искания Дебюсси. Вначале он дает тему гобоя на фоне «полых» квинт[1]. В музыке шествия смены аккордов, подобные следующим (пример 6, партия арфы), своей тенденцией к натуральным ладам способны уже напомнить «Затонувший собор» и многие другие сочинения зрелого Дебюсси.

Примечательны также натуральные обороты выдержанных аккордов перед финальным Allegro moderato. Вдобавок, в своей партитуре Дебюсси часто пользуется гармоническими наслоениями, сталкивает те или иные гармонические комплексы с басами.

Моментами проскальзывает пентатоника (например, перед началом Air de danse). Арабески этого Air de danse с их быстрыми фигурами, капризными сменами ритма и широким диапазоном разбегов близко напоминают позднейшие скерцозные темы Дебюсси (о роли арабески в его творчестве нам приведется говорить специально).

Вторичная редакция оркестровки, разумеется, внесла много ретуши в первоначальный замысел Дебюсси. Но и он был уже характерен склонностью к воздушности тембров (частые divisi струнных), к методу наложения звуковых бликов, к весьма умеренному применению меди, к постоянной прозрачности и трепетности колорита.

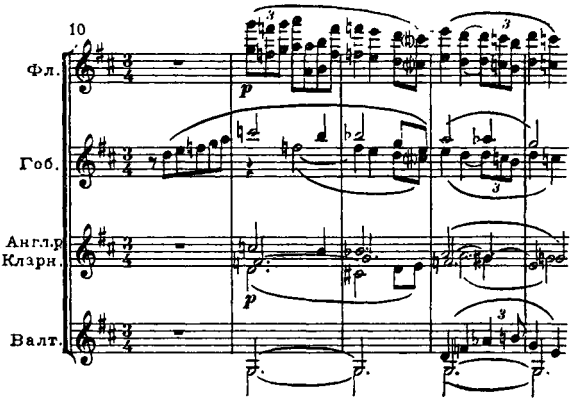
Хочется под конец отметить обстоятельство, вовсе упущенное многими исследователями. В музыке «Блудного сына» очень заметно плодотворное и самостоятельно претворенное воздействие русских композиторов.

[1] Такие именно квинты должны были полюбиться ему уже в «Намуне» Лало.

Возьмем, скажем, следующие темы из «Блудного сына»:

Разве не чувствуются в этих темах черты русской распевности и русского размаха? Думаем, что двух мнений быть не может.

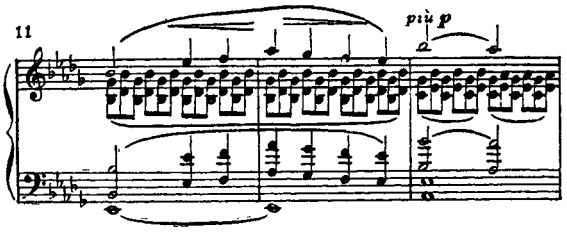
Тема примера 7 появляется на шестой странице партитуры, она ведет к кульминации рассвета. И поневоле вспоминается аналогия — «Рассвет на Москве-реке» из «Хованщины» Мусоргского. Не подражание, даже не близость, но какая-то черта родственности — стремление передать восход ширящейся песней. Тема примера 9 выступает незадолго до конца «Блудного сына». Она играет видную роль в лучезарном апофеозе, кстати сказать, пронизанном «колокольностью» — образным элементом, который Де-

бюсси мог также изучить в произведениях русских композиторов.

А разве слушая следующий отрывок (пример 10), мы не улавливаем в нем отзвуки не только секвенций-вздохов Чайковского, но и его оркестровой полифонии?

Конечно, улавливаем и притом очень ясно. Но это — частность, не определяющая сути дела, поскольку все заметнее становится склонение симпатий Дебюсси на сторону русской музыки, представленной «кучкистами», а не Чайковским [1]. Быть может, в одном из фрагментов «Блудного сына» отразились и впечатления музыки Глинки. Имеем в виду фа-диез-мажорную кульминацию дуэта Лии и Азаэля, где чувствуется что-то (при сходной драматургической ситуации единения душ) от вдохновенного лиризма дуэта Людмилы и Руслана (после пробуждения Людмилы, в пятом действии). А в следующем фрагменте (партия струнного квинтета, пример 11) можно за-

[1] Впоследствии Дебюсси почти нигде не упоминает о Чайковском. Но о временном увлечении Чайковским во время поездок в Россию свидетельствует и П. Видаль (см. P. Vidal, цит. статья, стр. 13).

метить нечто близкое тонким и поэтическим образам Лядова:



Все это лишний раз показывает, что глубокое восприятие и переосмысление русской музыки началось в творчестве Дебюсси еще во время его занятий в Консерватории, а позднейшее изучение Мусоргского, Римского-Корсакова, Балакирева лишь продолжило развитие ранее сложившихся интересов и привязанностей.

В русской музыке Дебюсси находил увлекавшую его любовь к природе, высокую поэтичность, правдивость и жизненность, пластическую гибкость и свободу форм. Все это так или иначе оказывалось очень ценным питательным фондом формирования творческой фигуры Дебюсси, хотя пути Дебюсси и пути русской музыки уже тогда во многом были различными, а позднее сильно разошлись. Имеем в виду, конечно, творчество «кучкистов», поскольку между новыми представителями русского музыкального искусства (такими, как Скрябин, Стравинский) и Дебюсси вновь нашлись многочисленные точки соприкосновения.

Двадцатидвухлетнего Дебюсси мы должны считать художником, уже стоящим на пороге самоопределения, но еще не переступившим этот порог.

Конечно, некоторые робость и осмотрительность вызываются отчасти ученической зависимостью. В своих классных импровизациях Дебюсси бросает вызов профессорам, дерзко «бесчинствует»,— быть может, форсируя, преувеличивая даже собственные

намерения. В ранних романсах он находит множество отправных точек и даже принципиальных стимулов своего дальнейшего развития. Зато в школьных сочинениях Дебюсси осторожен, отдает дань если не аккуратности, то умеренности: дерзкому «ниспровергателю» приходится смирять себя, коль скоро он оказывается перед синклитом «хранителей традиций», от приговора которых зависит его дальнейшая судьба, жизненные пути.

Порою разрыв между пьесами «для себя» и пьесами «для них» оказывается очень разительным. Однако в «Блудном сыне», несмотря на все условности и всю сдержанность, молодому композитору все-таки удается «протащить» на академическую эстраду некоторые стороны своей созревающей индивидуальности. В этом смысле получение Римской премии явилось большой победой Дебюсси как творческой силы, способной убеждать и противодействовать.

Вместе с тем, отнюдь не следует, конечно, выводить черты неопределенности творческого облика Дебюсси к моменту получения им Римской премии только из противоречий между «своим» и «школьным», между порывами и препятствиями.

Черты неопределенности вытекали и из того, что сама творческая личность Дебюсси еще не успела сложиться. Жизненный опыт его был пока неширок, душевные силы — незрелы. Покровительственное внимание семьи Ванье представлялось Ашилю драгоценным оазисом. В круг этой семьи он бежал и от обывательской ограниченности своих родных, и от стесняющих мысль рутинных правил Консерватории. Однако круг Ванье был, по-своему, тоже узок и своей камерностью не мог заменить общения с видными представителями современного искусства, с единомышленниками и соратниками. При всей своей художественной чуткости, позволявшей ему уже тогда постигнуть и начать применять в своей области тенденции современного искусства (особенно живописи и литературы), Ашиль, все же, остро нуждался в живом, повседневном соприкосновении с художествен-

ной, творческой средой своего времени, которую он менее всего мог найти в Консерватории. Наконец, перед ним все насущнее вставала задача выхода к публике, потребность завоевывать ее не в качестве даровитого, подающего большие надежды ученика, а в качестве повелителя дум и эмоций.

Для этого же Ашилю еще многого не хватало. Симпатии его еще не совсем определились. Он не вполне нашел свой круг тем, сюжетов, задач, принципов. Ему недоставало и умения, мастерства, поскольку самые желания, стремления, творческие потребности не вполне выяснились. Ему предстояло теперь возмужать, обрести себя. Для этого надо было еще много усилий, много труда, много борьбы с внешними препятствиями и с собственной мягкостью характера, очень поддающегося ударам или даже нажимам судьбы, очень склонного сгибаться под натиском неблагоприятных впечатлений.

И всего этого предстояло достигать в сложных условиях. Композитор, который позднее, под конец своей жизни, столь гордо и столь справедливо называл себя «французским музыкантом», должен был проходить искус жизненной и творческой возмужалости вдали от родины, в чужой стране и в отрыве ст привязанности к женщине, которую считал «мелодической феей».

Глава четвертая

В РИМЕ

(1885—1887)

27 января 1885 года Дебюсси выехал в Рим. Его терзала тоска. В Марселе, завтракая в буфете вокзала, он написал Эжену Ванье записку — печальную, но с обещанием не возвращаться.

В Риме, на вилле Медичи, Дебюсси встретился с лауреатами этого и прошлых годов по живописи, скульптуре, архитектуре, гравюре и музыке. Среди музыкантов он нашел старых знакомых из Консерватории — Габриеля Пьерне, Жоржа Марти и Поля Видаля [1].

Первые римские впечатления Ашиля оказались отрицательными. В большом письме к Эжену Ванье он горько жаловался на скверную погоду, дождь и ветер, на банальность и эгоистичность своих сотоварищей. Ах! — писал Дебюсси,— когда я вошел в мою громадную комнату, в которой надо сделать целую милю, чтобы пройти от одной мебели до другой,— каким одиноким я себя почувствовал и как я плакал!»

«Я слишком привык к Вашей дружбе — такой умной, я слишком привык, что Вы занимаетесь тем и говорите мне о том, что я делаю, и я не забуду никогда всего того, что Вы для меня сделали, уделив

[1] В 1886 году прибыл Ксавье Леру, а в 1887 году Огюстен Савар.

мне так охотно место в Вашем семействе. Я сделаю все, что смогу, чтобы доказать, что я не неблагодарен»[1].

Восемнадцать лет спустя (в статьях 1901 и 1903 годов) Дебюсси излил всю горечь своих воспоминаний о вилле Медичи и всю отрицательность своих суждений о Римских премиях вообще. Он называл систему этих премий смехотворной, нелепой, родом национальной игры или спорта, вырывающих молодых людей из естественной обстановки, подменяющих интересы искусства интересами честолюбия. Дебюсси охарактеризовал виллу Медичи как «очаг посредственного искусства», смахивающий одновременно на «космополитический отель, свободный колледж, светскую и принудительную казарму». Он вспомнил даже свою комнату с зелеными стенами, которые будто отступали при подходе к ним (эту комнату некоторые называли «этрусской гробницей»), и столовую с грустно выглядевшими портретами прошлых и нынешних лауреатов, у которых был вид «вырванных с корнем»; в этой столовой разговоры, по словам Дебюсси, походили на пересуды за табльдотом[2].

Видимо, вилла Медичи, действительно, пришлась Ашилю не по вкусу,— раз он нашел нужным охарактеризовать ее так ядовито и так беспощадно много лет позднее.

В мае 1885 года Дебюсси заболел лихорадкой. В письме к Эжену Ванье от 4 июня он называл виллу Медичи «ужасной казармой», сообщая, что только письмо Ванье удержало его от намерения сбежать в Париж. Некоторое время Ашиль провел на вилле графа Джозефа Примоли (в Фьюмичино, на берегу Тирренского моря). Это его несколько успокоило, но не утешило. Впечатления моря, как и более ранние, остались незабвенными.

[1] H. Prunières. A la Villa Médicis, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 27.
[2] Croche, стр. 25—28, 41, 40.

На вилле Медичи (1885)

Письма к Эжену Ванье, написанные в августе и сентябре, вновь полны жалоб. Дебюсси уверяет, что не способен создать что-нибудь стóящее в Риме, сообщает о намерении «подать в отставку» к концу года. В письме к Ванье от 24 ноября Дебюсси сравнивал жизнь на вилле с жизнью «унтер-офицера на полном жалованье» [1].

Сохранились некоторые воспоминания товарищей и знакомых Дебюсси, оттеняющие черты его мизантропии и одиночества на вилле Медичи. Так, по сло-

[1] H. Prunières. A la Villa Médicis, стр. 32.

вам Габриеля Пьерне, Ашиль в Риме искал уединения. «Он держался очень обособленно и избегал нашей компании. Он часто уходил, бегал по антикварным лавкам и совершал подлинные налеты на маленькие японские вещицы, которые его восхищали. Его можно было увидеть только в часы трапезы» [1].

Любовь к одиночеству и к изящным безделушкам подтверждается и другими свидетельствами. По словам Вюйлермоза, на вилле и теперь показывают мраморную скамью в тихом, уединенном месте парка, словно изолированную от мира массивами зелени; на этой скамье сиживал Дебюсси, и никто не решался ее оспаривать [2].

Быть может, из-за этого стремления к полусвету густых аллей, а скорее, из-за характерных черт нелюдимости и несколько суровой сосредоточенности сотоварищи прозвали Дебюсси «принцем мрака». Понять это прозвище позволяют изображения композитора, относящиеся к середине восьмидесятых годов,— портреты работы Пинта и Баше, фотография, сделанная на вилле Медичи в 1886 году [3]. В этих трех изображениях есть нечто общее, приметно новое по сравнению с фотографией 1880 года: обращают на себя внимание не только возмужалость, но и какая-то угрюмость, строгость. Это было время больших и упорных дум, время решительного и, во многом, мучительного формирования творческой индивидуальности.

Но, наряду с человеком, настойчиво, а порою и раздраженно ищущим одиночества, формировался также обожатель красивого, изящного, редкого. Сохранился, например, рассказ о том, как Дебюсси не поколебался обмануть Поля Видаля ложной вестью о болезни отца только для того, чтобы раздобыть денег и купить красивые статуэтки из слоновой кости [4].

[1] G. Pierné. Souvenirs d'Achille Debussy, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 11.

[2] E. Vuillermoz. C. Debussy. Genève, 1957, стр. 28. В дальнейших ссылках: Vuillermoz.

[3] A. Gauthier, №№ 17, 18, 19.

[4] Peter, стр. 107—108.

ДЕБЮССИ
(1885)
Портрет работы М. Баше

Особое пристрастие Дебюсси к изысканным предметам обихода [1] не следует трактовать примитивно и мелочно. В этом давала себя знать прежде всего и главным образом жажда красоты, жажда отрадных эстетических впечатлений, на основе которой выросла и развилась позднее вся эстетика композиторских идеалов Дебюсси. Красоту, изящество, изысканность хотелось противопоставить не только безобразному, уродливому, но и серому, пошлому, обыденному, хотелось все время обретать эстетическую радость [2]. Вместе с тем, конечно, складывались и весьма характерные черты понимания такой радости, как сосредоточения на самом избранном, самом грациозном, как культивирования особо изощренного вкуса.

Сколь бы ни тосковал Дебюсси в Риме, не следует преувеличивать эту тоску. Молодость и любознательность брали свое, заставляли не только многим интересоваться, но и часто выходить из состояния одиночества. Именно так следует, видимо, понять слова Видаля, отмечающего (в отличие от Пьерне), что Дебюсси в Риме «не был человеком одиноким» [3].

Директор Французской Академии в Риме, живописец Эрнест Эбер (сменивший на этом посту пейзажиста Л. Каба), был большим любителем музыки, играл на скрипке. Он охотно организовывал на вилле музыкальные вечера, на которых нередко выступал Дебюсси, исполнявший не только свои сочинения. В четыре руки разыгрывались органные пьесы Баха, симфонии Бетховена, «Романтические вальсы» Шабрие. В конце 1885 года у Эбера состоялось мимолетное знакомство Дебюсси с Листом, который в последний раз посетил Рим.

Несмотря на частую хандру, Дебюсси очень вни-

[1] См. еще R. Brussel. C. Debussy et P. Dukas, стр. 95.
[2] Вспомним, что эта черта постоянных поисков эстетической радости характерна уже для Гонкуров, кстати сказать, подготовивших в литературе импрессионизм.
[3] P. Vidal, цит. статья, стр. 15.

мательно присматривался и прислушивался ко многим художественным явлениям Рима. Письма к Эжену Ванье уже в первый год свидетельствуют о том, что Дебюсси все более пристально и последовательно оценивал воспринятое с точки зрения интересов своего творчества.

По собственным словам Дебюсси, он был в то время «вагнеристом вплоть до забвения самых простых принципов вежливости» [1]. Однако это сильное увлечение, развивавшееся и впоследствии, отнюдь не подавило собственных творческих поисков, не сделало Дебюсси и тогда подражателем.

Лауреаты Римской премии, живя на вилле Медичи, должны были отчитываться перед парижским Институтом творческими «посылками». Побуждаемый этой необходимостью, Дебюсси вскоре по прибытии в Рим стал сочинять «Зюлейму» (по либретто, написанному Ж. Буайе согласно сюжету «Альманзора» Гейне). Но уже 4 июня 1885 года он писал Эжену Ванье, что «это слишком старо и слишком пахнет старыми приемами. Эти большие дурацкие стихи, которые велики лишь своей длиной, меня убивают, и моя музыка упала бы под их тяжестью». В этом же письме находим признание, свидетельствующее о том, что своеобразные эстетические требования к музыкальной драме у Дебюсси уже формируются:

«Я всегда предпочел бы вещь, где действие было бы в некотором роде пожертвовано длительному выражению душевных чувств. Мне кажется, что так музыка может сделаться более человечной, более жизненной, что при этом можно углубить и утончить средства выражения» [2].

Разочаровавшись в «Зюлейме», Дебюсси пытается продолжить работу над «Дианой в лесу» (по героической комедии Теодора Банвиля), начатую

[1] Croche, стр. 39—40. В это время он настойчиво изучал и боготворил музыку «Тристана и Изольды».
[2] H. Prunières. A la Villa Médicis, стр. 29.

уже в Консерватории. Он даже испрашивает разрешение у поэта дополнить либретто несколькими хорами. Этот замысел, начатки которого некогда обеспокоили Гиро своей новизной, привлекает Дебюсси возможностью уйти от шаблона «посылок», которые, по его словам, оказываются лишь «усовершенствованными кантатами» [1]. В этом же письме Дебюсси высказывает как опасение, что «посылка» не будет одобрена Институтом, так и свою решимость идти собственным путем и писать для людей, понимающих его искусство.

«Конечно, Институт не будет моего мнения, находя, очевидно, что его путь единственно хорош. Тем хуже! Я слишком люблю свою свободу и то, что мое... Я могу писать только такую музыку. Буду ли я достаточно силен, чтобы написать ее,— этого я не знаю. Во всяком случае, я сделаю все, что смогу, для того, чтобы удовлетворить некоторых, а до других мне нет дела» [2].

Но «Диана» также не была доведена до конца (фрагмент ее сохранился в частной коллекции). 24 ноября Дебюсси писал Ванье, что много работает, стараясь возместить количеством недостающее качество, и что «Диана» его очень мучает: не удается выразить музыкой «прекрасную холодность» героини, найти фразу, которая могла бы затем, сохраняя свои первоначальные контуры, выражать постепенное потепление, развитие любовной страсти. Это признание свидетельствовало о напряженной и все растущей требовательности Дебюсси к правде, к естественности интонаций. В этом же письме любопытно весьма сочувственное внимание Дебюсси к музыке Палестрины и Лассо. Тут — начало значительного роста его симпатии к архаической строгости и простоте, которым он отдаст особую дань в поздний период творчества [3]. По поводу Палестрины и Лассо Дебюсси за-

[1] H. Prunières. A la Villa Médicis, стр. 29.
[2] Vallas, стр. 67.
[3] Кстати сказать, роль натуральных ладов в музыке Дебюсси иллюстрирована большим числом нотных при-

мечает: «единственная церковная музыка, которую я принимаю. Церковная музыка Гуно и К° мне представляется продуктом истерической мистичности и производит на меня впечатление мрачного фарса» [1].

Называя Лассо «более декоративным, более человечным, чем Палестрина», Дебюсси восхищается искусством контрапункта у обоих.

Контрапункт — «самая отталкивающая вещь в музыке», но у них «он становится великолепным, подчеркивая существо слов с неслыханной глубиной; а иногда встречаются сплетения мелодических рисунков, которые подобны миниатюрам очень старых молитвенников. Вот единственные часы, когда человек с музыкальными ощущениями пробудился во мне» [2].

Последняя фраза — безусловное преувеличение, она заведомо ошибочна. Все остальное показательно чисто эстетическим, но отнюдь не религиозным интересом Дебюсси к церковной музыке.

Новые интересные и важные признания находим в письме Дебюсси к Эжену Ванье от 29 января 1886 года. Здесь сожаления о смерти живописца Поля Бодри (автора портрета Марии Ванье) любопытны лишь противопоставлением большого искусства современному увлечению деталями (значит, были об этом думы!). Зато ниже выступают вновь и с новой силой настойчивые попытки Дебюсси найти наибольшую правду выражения при сочинении музыки. Он признается, что сомневается сегодня в найденном вчера, что ему никогда еще не приходилось испытывать такого творческого беспокойства. И вот

меров в обстоятельной работе Julia d'Almendra. Les modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy. Paris, 1950. Жаль, однако, что автор чрезвычайно преувеличивает роль церковной музыки в формировании музыкального стиля Дебюсси, его предшественников и последователей. При этом не показывается главное: народные ладовые основы как художественной, так и церковной музыки.

[1] H. Prunières. A la Villa Médicis, стр. 33.

[2] Там же.

показательнейшие слова: «если бы Вы знали, как трудно сохранить в наивозможно ясной форме тысячи ощущений действующего лица...» (речь идет о сочинении не идущей на лад «Дианы») [1].

В конце концов, и «Диана» застревает [2]. Дебюсси задумывает «Саламбо», но бросает затем и этот новый проект, едва приступив к его осуществлению. Из предполагавшейся серии романсов на слова Поля Бурже пишется пока только один.

В феврале 1886 года терпение Дебюсси иссякает. Он бросается к ногам Эбера, плачет, угрожает самоубийством, если его не отпустят в Париж. Конечно, в этом поступке было немало искренности. Но, вероятно, Дебюсси захотел и повторить сцену, некогда разыгранную Берлиозом. В этом ему помог своеобразный театральный талант, которым он удивлял своих приятелей уже в Консерватории, будучи способным горько плакать по заказу и мгновенно сменять слезы на смех. Так или иначе, но Эбер не устоял. Ашиль получил разрешение уехать и направился в Париж с намерением навсегда расстаться с опостылевшей виллой. Однако Эжен Ванье убедил его в необходимости противного, и Дебюсси вернулся в Рим 26 апреля.

Но жизнь в Риме его по-прежнему совсем не увлекала. В июле Дебюсси удалось снова съездить в Париж. Вернувшись, он опять заболел лихорадкой. Ашиль не мог найти истинного контакта с товарищами, войти в творческую колею; римские художественные сокровища его не манили (так, в письме к Ванье от 5 мая 1886 года он признавался, что его тащат в Сикстинскую капеллу, как на эшафот).

[1] H. Prunières. A la Villa Médicis, стр. 34.

[2] А, видимо, в ней было много нового, поскольку Поль Видаль позднее обнаружил элементы ее музыки в Прелюдии к «Послеполудню фавна» (Vallas, стр. 68). В этом убеждают даже небольшие отрывки, опубликованные Локшпейзером (см. Lockspeiser, стр. 78—81). См. также E. Souffrin. Debussy lecteur de Banville. «Revue de Musicologie», Paris, Vol. XLVI, décembre 1960.

ДЕБЮССИ
(1886)

Любовь к Марии Ванье по-прежнему глубоко тревожила и волновала — ее не могли заглушить те или иные случайные любовные приключения [1].

Свидетельством глубины этой привязанности служит письмо, написанное, по-видимому, 24 июня 1886 года [2] художнику Клавдию Поплену:

[1] Об одном из них см. Peter, стр. 21; Dietschy, стр. 52.

[2] См. Lettres de C. Debussy à sa femme Emma. Paris, 1957, стр. 14—15. Письмо это было найдено Луи-Пастёром Валлери-Радо.

«...Стоит ли говорить Вам, что эти два месяца ничего не изменили во мне, что они лишь обострили некоторые мои чувства? Я вынужден признать их силу, так как без того, что является их причиной, я не живу, ибо видеть свое воображение более не подчиняющимся — значит не жить. Я Вам сказал — я слишком привык желать и задумывать только благодаря ей. С некоторым опасением признаюсь Вам, так как до осуществления Вашего совета — привести все к прочной дружбе — далеко. Любовь эта безумна, я знаю, и именно ее безумство мешает мне размышлять. Размышление не только заканчивается еще большим безумством, но оно вполне готово прийти к выводу, что я недостаточно пригоден для этой любви...»

Этот отрывок указывает на большую эмоциональность молодого Дебюсси. Быть может, именно тут следует припомнить характеристику Дебюсси данного времени, написанную много позже его товарищем по жизни на вилле Медичи Ксавье Леру с видимой меткостью и лаконизмом:

«Для тех, которые знали его лишь поверхностно, он мог показаться только своенравным, фантазером. Напротив, он был человеком с волей, прекрасно знающим, чего он хочет. Он был способен к самым верным, самым сердечным привязанностям. Очень восприимчивый, очень легко возбудимый, веселый и полный горячности. Не способный утаивать, поскольку все отражалось на его лице — и радости и малейшие огорчения. Не способный также хранить последние при себе, он испытывал настоятельную потребность изливать их в сердце друга. Расточительный до крайности, с трудом противостоящий желанию, искушению. С настроением довольно переменчивым. Ласковый, как кошачьи, со свойственными им внезапными вспышками. Все изысканное, тонкое, сложное, странное его привлекало. И это — во всем... Он питал отвращение к напыщенности во всех искусствах. Его особенно трогали интимные впечатления. Человеческие творения больших мас-

штабов его удивляли, но не восхищали и не приводили в энтузиазм...» [1]

В 1886 году Дебюсси, живя на вилле Медичи, немало интересовался искусством и литературой, причем этот интерес заметно возрастал. Не склонный поддаваться трафаретным суждениям, славе установившихся репутаций, он столь же уверенно отвергал знаменитое, как и увлекался тем, что его чаровало.

Дебюсси уже начал восхищаться прерафаэлитами, с восторгом воспринимал «Ноктюрны» Уистлера. Своим чтением он стремился как восполнить пробелы, так и ознакомиться со множеством новинок.

По воспоминаниям Видаля, на вилле по вечерам читали вслух большинство пьес Шекспира. Тот же Видаль говорит, что Дебюсси, будучи совсем молодым, имел пристрастие к Гонкурам, Флоберу, Банвилю, Верлену (еще совсем мало известному), он также очень любил стихи Бурже [2]. Но круг интересов все время расширялся и пополнялся [3].

К концу 1886 года и началу 1887 года относятся несколько писем Дебюсси, знаменательных как в плане испытанного им творческого кризиса, так и в плане развития его знакомства с искусством.

В письме к Эжену Ванье от 19 октября 1886 года Дебюсси жалуется на то, что вновь болен лихорадкой и страдает от чувства бессилия, «возрастающего каждодневно». Характерно следующее признание:

«...Я чувствую, что мой долг изобрести новые формы. Вагнер мог бы мне послужить образцом, но

[1] Vallas, стр. 74—75.

[2] P. Vidal, цит. статья, стр. 16. Кстати сказать, о позднейших литературных вкусах Дебюсси пишет Петер. Он отмечает любовь Дебюсси к Диккенсу и Андерсену, к ряду сочинений Бальзака, прохладное отношение к Гюго и отрицательное к Дюма-отцу (см. Peter, стр. 130—132).

[3] По словам самого Дебюсси он на вилле Медичи «проглотил» библиотеку — от Шатобриана до Стендаля и от Тэна до Ренана (см. H. Busser. Les envois de Rome de C. Debussy. «La Revue de Deux Mondes», 1962, 1 septembre, стр. 71).

нет нужды говорить Вам, сколь нелепой была бы даже попытка подражания; я воспользовался бы только его упорством в развитии сцен, сверх того я хотел бы добиться, чтобы произношение оставалось лирическим, без поглощения его оркестром». Называя свою «Зюлейму» «мертвой», Дебюсси писал, что хочет музыки, «которая была бы достаточно гибкой, достаточно не гладкой, чтобы приспособляться к лирическим движениям души, к капризам мечтательности» [1].

Разве не чувствуются здесь вновь очень ясно формирующиеся основы эстетики Дебюсси? Что же касается «Зюлеймы», то она, по словам автора, «слишком напоминает Верди и Мейербера... Простите!» [2]

Жалобы Дебюсси истощили терпение Эжена Ванье. Он не отвечал довольно продолжительное время, но затем переписка возобновилась. Ванье по-прежнему советовал Ашилю посещать музеи, знакомиться с художественными богатствами Рима. Дебюсси по-прежнему ссылался на свою «экстерриториальность» и неспособность сродниться с окружающей обстановкой. В письме, относящемся, по-видимому, к январю 1887 года, Дебюсси сообщал:

«Вы знаете очень хорошо мой характер, и Вам известно также, насколько я подвергаюсь влиянию окружающего. Так вот, этот город меня подавляет, уничтожает. Я задыхаюсь и совершенно не способен к доброму порыву, чтобы стряхнуть все то дурное оцепенение, которое заставляет меня видеть вещи в отвратительном свете. Правда, это не доводит меня до утраты понимания прекрасных вещей, но я не люблю их так, как надо было бы любить, не люблю настолько, чтобы это оказалось мне действительно полезным».

[1] H. Prunières. A la Villa Médicis, стр. 39.

[2] Там же. В одном из писем, относящихся к началу 1887 года, Дебюсси убеждает не честить Вагнера ругательными словами (см. Dietschy, стр. 63). Как увидим ниже, Дебюсси еще не раз пришлось преодолевать властные чары Вагнера.

«Все это потому, что я нахожусь здесь на основании принуждающего меня декрета; потому, что я чувствую тяготеющую надо мною тень Академии... Я грустен и болен в придачу...» [1]

В этих признаниях ясно сказывается стремление Дебюсси к полной независимости, к совершенной нерегламентированности творчества, что и позднее окажется для него типичным.

Говоря о наиболее привлекавших Дебюсси художественных впечатлениях Рима, следует исключить из их числа все грандиозное, величественное. Он готов был восхищаться Рафаэлем и какими-нибудь фресками небольших церквей. Микеланджело скорее устрашал и отвращал Дебюсси, собор святого Петра представлялся ему слишком большим и безвкусным.

Видимо, редко и без особой охоты посещая оперные представления, Дебюсси, однако, живо интересовался народными спектаклями неаполитанского Полишинеля, вероятно, воспринимая при их посещении некоторые черты инструментального (оркестрового) юмора.

Значительный интерес представляют сохранившиеся немногочисленные письма Дебюсси к некоему Эмилю Барону, бывшему не только торговцем-писчебумажником, но и любителем искусства.

В письме от 6 ноября 1886 года читаем: «Сказать ли Вам, что я нахожу Рим все более идеально безобразным: удивительно, насколько этот город мрамора и блох мало симпатичен. Здесь чешутся и скучают...» [2] Теперь у Дебюсси была уже другая комната с прекрасным видом на Рим, и он с любопытством разглядывал пешеходов, религиозные процессии, опять-таки давая волю своей иронии.

В одном из недатированных писем этой поры к Барону Дебюсси метко пишет о колорите зимнего римского пейзажа, кстати, сравнивая его с пейзажем

[1] H. Prunières. A la Villa Médicis, стр. 40—41.
[2] F. Ambrière. La vie romaine de C. Debussy, «La Revue Musicale», 1934, janvier, стр. 21.

Москвы (этот фрагмент свидетельствует о внимательности живописных наблюдений композитора). В другом письме мельком проглядывает уже сложившийся интерес к импрессионистской живописи: «Мне довольно музыки и этого, даже вечного пейзажа, я хочу видеть Мане и слушать Оффенбаха!» [1]

Письма к Барону показывают, что в конце своего пребывания в Риме Дебюсси все больше читал и очень внимательно следил за новым молодым литературным течением. Он просит выслать себе номера «Revue indépendante», «Vogue», «Nouvelle Revue», стихи Бурже и Верлена, «Парижские эскизы» Гюисманса. Он упоминает имена Ришпена, Онэ и других французских писателей. Но не только французских.

Среди требований к Барону — полное собрание сочинений Шелли (во французском переводе). В это же время Дебюсси знакомится с творчеством английского поэта А. Ч. Суинбёрна [2], чем-то близкого Бодлеру и Верлену душевными противоречиями и колебаниями между гражданственностью и болезненной утонченностью (хотя путь его в искусстве был иным). Развивается и весьма сочувственное отношение Дебюсси к поэзии Россетти [3].

Интересно, что в одном из писем к Барону Дебюссси упоминает имя Льва Толстого, отмечает но-

[1] F. Ambrière. La vie romaine de C. Debussy, стр. 23.

[2] См. E. Lockspeiser. Debussy and Swinburne, «Monthly Musical Record», 1959, March — April, London. Интерес Дебюсси к Суинбёрну оказался стойким, он восхищался им и в 1902 году (см. «Debussy et Edgar Poe». Manuscrits et documents inédits recueillis et présentés par E. Lockspeiser. Monaco, 1961, стр. 40).

[3] Суинбёрн, Россетти, затем Э. По и Метерлинк увлекали Дебюсси, в частности, интересом к таинственному и страшному, к темным и загадочным сторонам жизни и человеческой души. См. об этом подробно: «Debussy et Edgar Poe», стр. 25, 32, 37—38, 67 и др. Быть может, в Суинбёрне Дебюсси привлекала и любовь поэта к морю. Характерно, кстати сказать, что Мопассан в своем предисловии к французскому переводу произведений Суинбёрна (1891) подчеркнул их изысканную и неотразимо влекущую чувственность (см. Lockspeiser, стр. 108).

визну форм в творчестве русских романистов и противопоставляет подвижность литературных вкусов публики неподвижности ее музыкальных вкусов, отказывающихся принять даже нововведения слегка диссонирующих аккордов [1].

Все это говорит, что уже в Риме Дебюсси сделал много для значительного расширения своих общехудожественных и общекультурных знаний, для основательной, разносторонней подготовки всей последующей системы своих художественных взглядов. Кстати сказать, уделял он внимание и философии, в частности Спинозе.

Что же касается музыкального творчества Дебюсси, то оно пока развивалось туго, стесненное двумя главными препятствиями: творческим кризисом, заставлявшим искать, пересматривать, переоценивать, и тягостной необходимостью готовить такие «посылки» в Париж, которые не обескуражили бы и не раздражили членов Академии.

В результате — ни кризис не был пока преодолен, ни судьи удовлетворены.

В 1886 году Дебюсси отправил в Париж свою первую «посылку» — первую часть «Зюлеймы», названную «симфонической одой». Но, несмотря на сдержанность и известное подлаживание под вкусы академиков, «Зюлейма» потерпела фиаско в Институте. Официальный отчет Академии, опубликованный 31 декабря 1886 года, хвалебно отзывался о новых сочинениях Видаля и Пьерне, но достаточно сурово оценивал «Зюлейму», противопоставляя ее «Блудному сыну»:

«Произведение, благодаря которому г. Дебюсси заслужил первую большую премию за музыкальную

[1] F. Ambrière, цит. статья, стр. 25—26. По-видимому, Дебюсси уже тогда познакомился с книгой Мельхиора де Вогюэ «Русский роман» («Le roman russe»), изданной в 1886 году и дававшей очень высокую оценку русским писателям. Эта книга «открыла» французам достоинства Льва Толстого, Тургенева и других русских писателей.

композицию в 1884 году, давало Академии повод рассчитывать, что этот молодой артист, одаренный замечательными способностями, даст в будущем подтверждение мелодических и драматических достоинств, которые он показал в своей конкурсной пьесе. Академия с сожалением отмечает результат совершенно противоположный. Г. Дебюсси теперь как будто терзаем желанием создавать странное, непонятное, неисполнимое. За исключением нескольких отрывков, не лишенных известной характерности, вокальная сторона его сочинения не представляет интереса ни с точки зрения мелодической, ни с точки зрения декламационной. Академия хочет надеяться, что время и опыт внесут в идеи и произведения г. Дебюсси благотворные изменения» [1].

Между тем, Дебюсси уже готовил вторую «посылку» — симфоническую сюиту в двух частях под названием «Весна». Здесь, после ряда поисков и колебаний, Дебюсси начал «находить себя», отбрасывая всякие условности и увлекаясь образной задачей. Сочинение пошло быстро, и в феврале 1887 года партитура была закончена [2]. В письме к Эмилю Барону от 9 февраля композитор очень ясно выразил оригинальность своего замысла:

«Я задумал сделать произведение с особым колоритом и долженствующее передать как можно больше ощущений. У него заглавие «Весна», но это — Весна, взятая не в смысле описательном, а со стороны человеческой».

«Я хочу выразить медленное и хилое образование существ и вещей в природе, затем растущий расцвет, завершающийся яркой радостью возрождения к новой жизни...»

[1] Vallas, стр. 77—78. Вероятно, в редактировании этого приговора участвовал позднейший ярый противник музыки Дебюсси — Сен-Санс. Бюссер считает его автором Гуно (см. H. Busser, указ. соч., стр. 71).

[2] Вдохновению Дебюсси способствовали картины: «Весна» Боттичелли и «Весна» Марселя Баше (см. Dietschy, стр. 55).

«Все это, естественно, без программы, так как у меня глубокое презрение к музыке, долженствующей следовать за маленьким литературным лоскутком, который вам заботливо предлагают при входе. Итак, Вы должны понять, каким должно быть образное могущество музыки; и я не знаю, смогу ли я добиться совершенного выполнения этого замысла» [1].

Перед нами краткий документ большого творческого и эстетического значения — в плане выражаемых им задач содержания и формы.

Посреди настойчивых поисков и беспокойных колебаний между гнетущим его академизмом и нарождающимся в музыке символизмом Дебюсси ухватывает одну из самых плодотворных, самых здоровых идей своего последующего творчества. Это — идея радости, которая должна жить, цвести и увлекать вопреки всему мрачному, тяжелому и негармоничному в мире. Радость — высшее, наиболее действенное осуществление прекрасного. Напомним, что именно эту проблему по-своему, очень реально поставил лишь три года тому назад Золя в романе «Радость жизни». Для Дебюсси она облекалась в особенно поэтичные, особенно волнующие формы, становилась проблемой эмоционального экстаза [2].

Легко, далее, заметить, что в своем письме Дебюсси намечает и форму выражения данного круга образов. Не борьба противоречий, не острая конфликтность сталкивающихся начал, а именно расцвет, постепенное превращение смутного в блистательное. Радость должна распускаться, как цветок, восходить, как солнце,— в этой концепции залог характерных черт импрессионистских форм в музыке.

[1] F. Ambrière, цит. статья, стр. 24.

[2] Развитие образов экстаза в европейской музыке девятнадцатого — двадцатого веков — от Шопена через Листа, Вагнера, Франка, Брукнера до Скрябина — в сущности многообразно выражало все то же стремление воплотить культ радости. Порою радость получала религиозные формы, порою чувственные, порою созерцательно-утонченные. Но сущность культа, как утверждения идеала добра и красоты, оставалась неизменной.

И еще: нападая на литературную программность, Дебюсси, в сущности, утверждает особые права чисто музыкальной образности, призывает к такому совершенству музыкальной выразительности и изобразительности, при котором они говорили бы сами за себя. обходились собственными силами и средствами.

Естественно, что «Весна», будучи представленной на суд академиков, не смогла нисколько удовлетворить их. Приговор [1] был вынесен лишь в конце 1887 года и гласил:

«Г. Дебюсси, конечно, не грешит ни безвкусицей, ни банальностью. Совсем напротив, у него резко выраженная, даже слишком резко выраженная тенденция к поискам странного. У него находишь чувство музыкального колорита, преувеличенность которого побуждает легко забывать о значении ясности рисунка и формы. Было бы очень желательным, чтобы он остерегся этого расплывчатого импрессионизма, являющегося одним из самых опасных врагов правдивости в произведениях искусства. Первая часть симфонической пьесы г. Дебюсси есть вид прелюдии adagio, мечтательность и изысканность которой приводят к неясности. Вторая часть является причудливой и бессвязной трансформацией первой, которую ритмические комбинации делали, по крайней мере, немного более ясной и более приемлемой. Академия ждет и надеется на лучшее от музыканта столь одаренного, как г. Дебюсси» [2].

Судьба «Весны» оказалась сложной. Авторская партитура сгорела у переплетчика. Дебюсси инструментовал сюиту заново, с неизбежной поспешностью. Музыка не была исполнена и напечатана. Ее опубликовали только в 1904 году в виде версии для фортепиано в четыре руки как журнальное приложение. Лишь в 1913 году «Весна» была исполнена в новой редакции (хотя и согласно первоначальному нотному тексту). Анри Бюссер, французский композитор и

[1] Видимо, написанный Гуно (см. H. Busser, указ. соч., стр. 72).

[2] Vallas, стр. 80.

дирижер, сделал новую оркестровку согласно «самым точным» указаниям Дебюсси [1], при этом партия хора без слов была изъята, и произведение стало чисто инструментальным. В таком виде партитура и была напечатана Дюраном.

«Весна» — сочинение весьма показательное как своими «прогнозами» на будущее, так и недовыполненностью поставленных задач.

Стремясь выразить расцвет радости, Дебюсси еще несколько скован; ему пока не удается собрать в фокус все выразительные средства, избежать известной рыхлости и разрозненности.

Быть может, и тут заметно кое-что от Массне, хотя Дебюсси творит в иной плоскости, очень рафинируя мечтательность и лирические эмоции. Путь к торжеству импрессионистской эстетики с ее чувственной упоенностью грез и увлекающими вспышками лучезарных кульминаций еще не пройден. Сохраняются пока как элементы чувствительности, так и традиции формальных нарастаний и концовок. Но повсюду очевидны упорные и инициативные «пробы», которые тем заметнее при сопоставлении со зрелыми произведениями Дебюсси.

В целом примечательны поиски новой формы, пластичной и «бесконечной», подобной свитку сменяющихся ощущений и впечатлений. Позднее Дебюсси блестяще находит ее в «Послеполудне фавна» [2]. В «Весне» такая форма еще не обретена, поскольку безупречной текучести мешают пока отграниченность отдельных отрезков, связок и рамплиссажей. Но принцип постепенного «разматывания» уже явно сложился и преследуется.

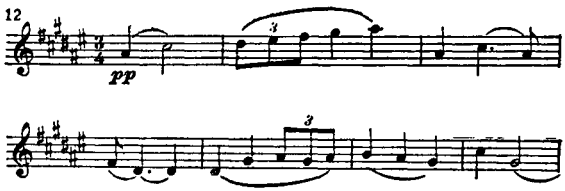
Частности во многом обращают на себя внимание инициативностью поисков. Не будем говорить о таких характерных особенностях гармонии и лада (нонаккорды, септаккорды, в частности большой мажор-

[1] См. H. Busser, указ. соч., стр. 73.

[2] Наличие образных задатков «Послеполудня фавна» в «Весне» справедливо отмечает Л. Лалуа (см. L. Laloy. C. Debussy. Paris, 1944, стр. 10).

ный, целотонные обороты, увеличенные трезвучия), которые «смакуются» уже у более раннего Дебюсси. Тональное беспокойство (с не только терцевыми, но и секундовыми сдвигами), конечно, также характерно и также (как и вся форма в целом) стоит на полпути: поиски контрастности и игры красок еще не восполняются непринужденной плавностью и естественностью этих контрастов, композитор не обходится без угловатости и пестроты [1].

Вступление первой части, подобное задумчивому взгляду вдаль, способно напомнить о Франке (сошлемся на первые такты его скрипичной сонаты — также с нонаккордами), но музыка Дебюсси здесь заметно утонченнее и созерцательнее.

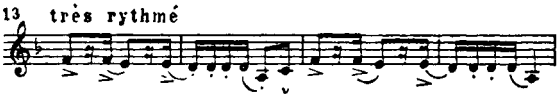
В иных оборотах (скажем, в мелодии начала Andante из первой части — пример 12) намечаются пасторальные попевки «Послеполудня фавна», «Девушки с волосами цвета льна» и т. п.:

Но «Послеполудень фавна» предчувствуется и в ряде других частностей, например, в контрастах струящихся движений и «ленивых» задержек музыки. Заметны и столь характерные впоследствии «растворения» нараставшей звучности (например,

[1] Кстати сказать, выбор тональности фа-диез мажор для обеих частей, вероятно, был вызван стремлением к альтерации, а может быть, и протестом против академических традиций выбора тональностей для оркестра (и это раздражило судей). Но закончил сюиту Дебюсси все же ре мажором, повинуясь как необходимости дать яркую звучность оркестра, так и старому романтическому приему терцевого сопоставления.

в начале Tempo moderato из первой части). Нескольким порывам, порою подчеркнуто секвенционным (в обеих частях), еще не хватает целеустремленности и энергии, они слишком коротки и фрагментарны. Временами дают себя знать и формирующиеся, типичные впоследствии для Дебюсси приемы остинатных утверждений (таков, в особенности, эпизод Allegro molto перед концом сюиты, где многократно «врезывается» лаконичный узор трансформированной первой темы). К числу рамплиссажей можно отнести скатывающиеся хроматизмы (в конце Tempo moderato из первой части, в Scherzando из второй).

Интересная особенность «Весны» — использование во второй ее части жанрового момента — простой темы марша (пример 13), которая колористически и динамически варьируется:

13 très rythmé



Как известно, жанровые моменты не раз имеют место и в более поздних инструментальных произведениях Дебюсси, играя, впрочем, обычно подчиненную роль, как бы вливаясь в поток иного типа образности. Здесь же, в «Весне», Дебюсси дает жанровый элемент пока более обнаженно; к тому же, композитору не удается или не хочется сделать его основой решающей кульминации. И все же, «шествие» из второй части «Весны», очевидно, послужило одной из первых «наметок» блестящего образа маршеобразного нарастания в ноктюрне «Празднества».

Что касается финальных страниц «Весны», то тут вновь заметна борьба между поисками и грузом традиций: фанфарность и «колокольность», все же, не делают концовку упоенно-радостной, экстатичной, не освобождают ее от каких-то черт формально-громогласной коды.

Монотематизм сюиты «Весна» (вступительная тема первой части многократно варьируется и трансформируется на протяжении всего сочинения) не следует, конечно, считать чем-либо необычным: ведь и Сен-Санс, и Франк, и другие французские композиторы этого времени охотно прибегали к такому тематическому построению формы, пользуясь, по преимуществу, традициями Берлиоза и Листа.

В итоге, вряд ли можно рассматривать сюиту «Весна» иначе, чем результат весьма инициативных и настойчивых поисков композитором эстетических основ импрессионизма в музыке (это заметили и судьи — академики!). Но, вместе с тем, Дебюсси, помня о тяготеющей над ним «тени Академии», о том, что он — «унтер-офицер», подчиненный официальным музыкальным кругам, еще стеснялся дать себе полную волю. А стесняясь, не мог еще до конца овладеть искомым — увлекаясь и колеблясь, наступая и отступая[1]. Естественно, что члены Академии пока питали надежду на его исправление, не торопились объявить Дебюсси отпетым.

Перед посылкой партитуры «Весны» в Париж, Дебюсси, по-видимому, проиграл ее в четыре руки (со своим товарищем Саваром) на одном из приемов у директора Эбера. В это же время он решительно сообщил Эжену Ванье о невозможности оставаться в Риме. Дебюсси писал: «...с тех пор, как я здесь, дух мой мертв, а я так хочу работать, прийти к созданию чего-нибудь, что было бы сильным и очень моим...»[2] Дебюсси подчеркивал, что очень нуждается в поддержке и одобрении Ванье, тогда как здешние товарищи только смеются над его грустью.

Конец письма звучал тревожно, почти отчаянно: «Прошу Вас, не будьте слишком суровы со мной. У меня не будет ничего, кроме Вашей дружбы. Оставьте мне ее еще немного, я так в ней ну-

[1] Интересную и меткую оценку «Весны» дал в свое время Н. Я. Мясковский (см. Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 2. М., 1960, стр. 177—179).

[2] H. Prunières. A la Villa Médicis, стр. 42.

ждаюсь»[1]. Два дня спустя (в конце февраля) Дебюсси выехал в Париж.

За два года, которые Дебюсси провел в Риме (наезжая в Париж), французское искусство дало много нового.

Продолжались гневные обвинения и жили страстные революционные надежды стихов Потье. В одном из стихотворений 1886 года («Она не умерла») Потье писал:

«Ее убили, озлобясь,
Картечью и штыками
И, с ног свалив, втоптали в грязь,
И в грязь втоптали знамя...
Пируют палачи вокруг,
Глумясь над жертвой юной...
Но жив, мой друг,
Коммуны дух:
Не умерла Коммуна.
. . . . . .
Растут опять ряды бойцов,
Натянуты все струны —
И скоро вновь раздастся зов:
«Да здравствует Коммуна!»[2]

Между тем, на политическом горизонте Франции стала вырисовываться фигура беспринципного авантюриста — генерала Буланже, которому вскоре удалось возбудить волну шовинизма, основанную на недовольстве широких кругов политикой буржуазного правительства.

«Красный призрак революции» выступил в одном из лучших романов Золя — «Жерминаль» (1885), о котором сам автор писал, характеризуя его смысл: «Роман — возмущение рабочих. Обществу нанесен удар, от которого оно трещит; словом, борьба труда и капитала. В этом — все значение книги; она предсказывает будущее, выдвигает вопрос, который станет

[1] Там же.
[2] Э. Потье. Избранные стихотворения, цит. издание, стр. 153—155. Перевод А. Коца.

наиболее важным в XX веке»[1]. В «Жерминале» Золя — острое ощущение исподволь назревающих громадных переломов общественного сознания.

Год спустя в романе «Творчество» (1886) Золя поставил под сомнение новые художественные тенденции (прежде всего, тенденции импрессионизма в живописи). Друзьям Золя, художникам-импрессионистам, это показалось простой изменой; но писатель, в сущности, лишь отдал дань сомнениям века, искавшего очень стройного и ясного художественного мировоззрения, но не находившего его.

В этом же году (1886) Жюль Верн в романе «Робур завоеватель» тревожился о судьбах нации, управляемой недостойными людьми.

В романе «Милый друг» (1885) Мопассан близко подошел к всесторонней критике социальных порядков, рисуя безудержную и грязную карьеру авантюриста. Он же в романе «Монт-Ориоль» (1886—1887) разоблачил хищнические дела капитала в провинции, при организации курорта. Этот роман показателен также атакой Мопассана на формирующуюся декадентскую музыку. Герой романа, композитор Сен-Ландри, восклицает:

«У меня теперь такое натренированное, такое обработанное, такое зрелое ухо, что я кончаю любовью даже к некоторым фальшивым аккордам — подобно любителю, которого зрелость вкуса приводит к испорченности. Я начинаю быть развращенным, ищущим чрезмерных слуховых ощущений. Да, мои друзья, некоторые фальшивые ноты — какое наслаждение! Какое порочное и глубокое наслаждение! Как это возбуждает, как это потрясает нервы, как это царапает ухо... как царапает... как царапает!»[2]

Чуткость Золя и Мопассана метко улавливает развивающийся в искусствах кризис, растущую угрозу декадентства.

[1] Цит. по «Истории французской литературы». М., 1959, том III, стр. 172.

[2] Guy de Maupassant. Mont-Oriol. Moscou, 1956, стр. 148—149.

Незадолго до своей смерти Вилье де Лиль-Адан в книге «Трибюла Бономе» (1887) возвращается к пошлому и страшному герою из «Клера Ленуара» (1867). Новая новелла о Бономе — «Убийца лебедей» — потрясающий символ несовместимости буржуазного общества и поэзии.

Борьба реализма и модернизма усиливается. Один из симптомов ее — увлечение во Франции русской литературой, начало «русского движения», о котором Ромен Роллан писал так: «Это было в 1886 году. После нескольких лет глухого прорастания чудесные цветы русского искусства вдруг взошли на французской почве. Все издательства с лихорадочной быстротой стали выпускать переводы книг Толстого и Достоевского... За несколько месяцев, за несколько недель нам открылись творения необъятно великой жизни, в которых отразился целый народ, целый неведомый мир» [1]. Следует добавить, что и вокруг двух упомянутых имен разгорелась борьба. Толстым (а наряду с ним Тургеневым, Чеховым, Куприным и, позднее, Горьким) стали увлекаться, главным образом, представители реалистических течений французской литературы. Напротив, Достоевский был понят, по-преимуществу, не целостно, а односторонне, в плане болезненного субъективизма, и стал недаром знаменем таких писателей, как Бурже, Жид, Пруст, Клодель, Сюарес и многие другие.

Между тем, во французской поэзии совершался процесс, который А. Бонье называет освобождением стиха (приурочивая этот процесс к 1885—1887 гг.) [2].

[1] Цитир. по «Истории французской литературы», том III, стр. 39. Любопытно, что уже к началу девяностых годов «во Франции были выпущены переводы всех сочинений Пушкина, Лермонтова, Грибоедова, Гоголя, Гончарова, Тургенева, Толстого, Достоевского, многих произведений Салтыкова-Щедрина, Островского, Григоровича, Некрасова, Писемского, А. К. Толстого, Гаршина, Короленко и др.» (см. А. З. Манфред. Очерки истории Франции. М., 1961, стр. 358).

[2] См. A. Beaunier. La poésie nouvelle. Troisième édition. Paris, 1902, стр. 37 и далее.

Новая поэзия отказывалась от версификации, основанной на регулярном количестве слогов, стремилась к переменчивым метрам, заменяя сухую, блестящую рифму вольной и музыкальной. Все шире распространялись тенденции Рембо и Лафорга. Нельзя, конечно, не видеть различных сторон этого процесса[1], который не только обогащал выразительные и изобразительные возможности, но и открывал пути декадентскому произволу, расплывчатости и неясности. Однако ведь совсем аналогичные проблемы вставали и в музыке, перед Дебюсси, когда он начал все настойчивее искать свободы и непринужденности музыкальных форм, независимости от «правил» гармонической и ритмической логики!

Изобразительные искусства во Франции 1885—1886 годов также выказывали множество сдвигов.

В 1886 году происходит восьмая (и последняя) выставка художников-импрессионистов. Группа распадается, но каждый идет своей дорогой.

Развитие творчества Моне продолжается без особых противоречий, однако с усиленными контрастами. Появляются и сочные морские пейзажи (Этретà, Бель-Иль), и поля красных маков. А наряду с ними — сотканное из голубого, розового и зеленого, все пронизанное солнечным светом, как бы парящее видение «Дамы с зонтиком». Но дело не только в контрастах. Любопытна возникшая около 1887 года картина Моне, изображающая яркомалинового цвета челнок со светлорозовыми женскими фигурами на непроглядно густом и мрачном фоне воды. Это — свидетельство роста в творчестве Моне декоративных тенденций, которые станут особенно упорными и постоянными позднее. Декоративность — одна из характернейших тенденций позднего импрессионистского искусства, противостоящего новым течениям, но уже неспособного сохранить прежнюю простоту и непосредственность впечатлений.

[1] Одновременно происходил встречный процесс проникновения поэтических ритмов в прозу.

К. Моне. Скалы в Бель-Иль (1886)

Напротив, Ренуар в эти годы продолжает искать большей строгости рисунка, классичности контуров, чего-то «энгровского». Среди этих картин — «Коса» (1886), «Купальщицы» (1884—1887) [1]. Подобная тенденция не менее характерна, чем тенденция декоративности: неоклассическое противостоит не только новым течениям, культивирующим преувеличенную и часто безобразную экспрессию, но и крайностям импрессионистского колорита. Ведь много позднее и Дебюсси переживет нечто подобное, будет искать строгости и аскетичности.

Гоген в это время еще не успел сформироваться окончательно — «Бретонская девушка», относящаяся к 1886 году, только намечает красочные контрасты и

[1] Последняя картина даже вызывает неодобрение Писсаро, Гюисманса, Астрюка за культ линии.

игру цветовых пятен. Зато Ван-Гог делает решительные шаги к самобытности.

В его «Едоках картошки» (1885) с неведомой экспрессивной силой выражено трагическое отупение деревенской жизни. В следующем году Ван-Гог переезжает в Париж, и уже в «Ресторане Сирены», в видах Монмартра, в портрете папаши Танги (1886) дает себя знать типичная впоследствии эмоциональная манера беспокойных мазков, полных страсти и тревоги.

Но вот и другое новое явление — картина Жоржа Сёра «Воскресное летнее утро в Гранд Жатт» (1886), написанная, согласно доктрине пуантилизма, с нарочито примитивной, статичной трактовкой фигур людей и животных. Это — тоже симптом распада первоначальной импрессионистской эстетики. Пуантилизм уходит и от декоративности, и от неоклассики. Он провозглашает рассудочность, даже сухость взамен непосредственности. А нарочитая примитивность форм предвещает Анри Руссо, сознательное стремление к «детскости» видения и воплощения мира.

Сильны и ярки образы, созданные в эти годы Роденом («Данаиды» и «Аврора» — 1885, «Мысль», «Поцелуй», «Фавн и нимфа» — 1886). Но над всем этим возвышается потрясающая скульптурная группа «Граждане Калэ» (1884—1886), в которую ваятелю удалось вложить столько силы и правды, столько истинно национальной образности!

Обращаясь к музыке этих лет, мы встречаемся со значительными явлениями — однако иного рода, иного склада. В июне 1885 года в Лондоне происходит первое исполнение Третьей симфонии Сен-Санса.

Это — вершина его симфонизма. Композитор как будто апеллирует к религии, хотя скорее пользуется культовыми образами (сближаясь с Листом, Франком, отчасти Бахом) только как средством выразительной просветленности. И тут, в сущности, проблема освобождения, счастья, победы света над

мраком. Но от импрессионистской эстетики «радости жизни» — далеко. Сен-Санс пребывает в лоне романтизированной неоклассики, он стремится к цельности, уравновешенности формы, избегая даже романтических антитез.

Следует отметить два ярких сочинения Франка, относящихся к 1886 году,— Сонату для скрипки и фортепиано, Симфонические вариации. Сколь ни наивен фидеистический романтизм Франка, а все-таки, едва ли не главной тенденцией его оказываются порывистость и неуемная тревожность, потребность высказаться, убедить. В этом плане Франк — безусловный сын века, он остро, хотя и не слишком осознанно чувствует противоречия эпохи, взывает что-то исправить, что-то уладить, что-то примирить. Но ретроспективность этого искусства (хотя и весьма отличного от искусства Сен-Санса) также очевидна. Недаром поэтому в образах Франка так сильна эмоция недоуменной боли за человека и человечество.

Он ищет выхода в обращении куда-то назад, к патриархальной вере прошлого, хотя и культивирует немало новшеств гармонического языка.

Неизмеримо меньше душевности в искусстве д'Энди. В своей драматической легенде «Песня о колоколе» на собственный текст (1879—1885) [1] он показывает и тускловатость эмоций и блеск мастерства, умело пользующегося как германизмами (в духе раннего Вагнера, отчасти Вебера), так и привычными эффектами французской большой оперы. Но лучшее сочинение д'Энди в эту пору — бесспорно «Севеннская симфония» (на горскую французскую тему) для оркестра и фортепиано. Несмотря на всю умеренность (а временами и суховатость) этой партитуры д'Энди, на многих страницах ее все же проглядывает искреннее, взволнованное чувство природы, мечтательная натурфилософия, мимо которой (как и

[1] Одноименное произведение Шиллера оказалось только вдохновляющим стимулом.

мимо жанровой звукописи) вряд ли могло пройти формирующееся творческое сознание Дебюсси.

Следует упомянуть также живого, непосредственного Шабрие (премьера «Гвендолины» которого состоялась в апреле 1886 года). «Гвендолина» очаровательна бодрой импульсивностью своей музыки, не слишком последовательно, но заметно уводившей (например, в трактовке нонаккордов и «тристановских» септаккордов) от вагнеровской хроматической логики к чистым, свободно сопоставляемым краскам, предвещающим стиль Дебюсси. Были уже близки к Дебюсси и отдельные моменты трактовки пентатоники.

В целом картина французского музыкального творчества в середине восьмидесятых годов свидетельствовала о малой подготовленности его к формированию последовательно импрессионистского искусства.

Победа направления Франка в руководстве французским музыкальным Национальным обществом (1886) способствовала лишь закреплению традиции творчества Франка, постепенно костенеющей и мертвеющей.

Вагнеризм продолжал давить на сознание французских музыкантов, это давление даже усиливалось. И если раздавались призывы к возрождению и развитию национальной самобытности, то они зачастую не отрицали образцовости вагнеровского искусства.

Во Франции длилось то заблуждение, которого в России некогда придерживался А. Н. Серов.

Так Катюль Мендес в статье от 8 июня 1885 года призывал французских композиторов слушать народные песни, проникаться духом своей нации. Но он же писал, что «музыкальная драма во Франции будет созданием, в котором французское, глубоко французское вдохновение разовьется согласно законам, заимствованным у вагнеровской системы» [1].

[1] Vallas, стр. 135.

В конце концов, наиболее французскими оказывались в это время творчество Сен-Санса, традиции умершего Бизе. Но ни Бизе, ни Сен-Санс не отвечали новым умонастроениям французского общества, которые находили что-то близкое у национально чуждого Вагнера. Предстояло создать на французской почве нечто родственное вагнеризму, но отнюдь не подражательное, а национально самобытное. Задача эта постепенно все более отчетливо вырисовывалась перед сознанием Дебюсси.

Глава пятая

НА ПУТИ К ЗРЕЛОСТИ

(1887—1891)

Отъезд Дебюсси в Париж в конце февраля 1887 года был радостным: он освобождался от опеки, покидал окончательно опостылевшую «казарму».

В Париже Ашиль поселился пока с родителями. Положение семьи вскоре ухудшилось (в апреле отец был уволен со службы с должности помощника делопроизводителя, на которую вернулся впоследствии только в начале 1895 года [1]). Это, конечно, создавало лишний повод для упреков по адресу сына, решительно избравшего тернистый путь борьбы за самобытность, а не спокойную и надежную карьеру официально признаваемого музыканта. В 1888 году Ашиль с родителями переехал с улицы Клапейрон на rue de Berlin [2], № 27.

Не находя истинного понимания в родной семье, Ашиль скоро потерял его и в семье Ванье. Мы не знаем всех обстоятельств, но охлаждение тут, видимо, оказалось взаимным. Дочь Ванье пишет об этом периоде так: «...Когда он вернулся окончательно, былой близости уже не было. Он развился, мы тоже с нашей стороны. Мы переехали на другую квартиру, завели новые знакомства. Со своим нелюдимым и по-

[1] См. Dietschy, стр. 4.

[2] Теперь — rue de Liège. Одно время он, по-видимому, жил на Boulevard Malesherbes, № 76 (см. Lockspeiser, стр. 89).

дозрительным характером он уже не чувствовал себя у нас дома».

«Тем не менее, он еще часто приходил по вечерам сыграть нам то, что сочинил вдали от нас. Он оставил нам, уезжая в Рим, наибольшую часть своих рукописей, но теперь взял многие, которыми собирался воспользоваться; итак, он приходил еще спросить мнение, попросить совета и даже материальной помощи... в это время он принялся за осуществление неопределенного плана давать мне уроки фортепиано и гармонии, желая доставить удовольствие моим родителям. Но каким плохим он был учителем! Ни тени терпения. Объясняя, он был неспособен стать на уровень очень юного ума, находившегося перед ним,— надо было понимать прежде, чем он кончал говорить; пришлось нам отказаться... Затем, понемногу, он, также нашедший себе новые знакомства, перестал посещать нас, и мы его никогда больше не увидели» [1].

Скорее всего, отдаление от Ванье произошло на почве конфликта взглядов. Возмужав и утратив значительную долю наивности, Дебюсси, вероятно, тем легче заметил ограниченность и косность духовных интересов в семье Ванье. При этом, обаяние могло быстро пройти, а «мелодическая фея» предстать в прозаичном, обыденном облике. Очевидно, Пастёр Валлери-Радо метко пишет по поводу г-жи Ванье, оценивая ее по портрету работы Поля Бодри: «Это одна из парижских буржуазных дам около 1880 года,— тех, которых можно было видеть в ложах Комической Оперы, хорошо носящих декольтированные платья, обладающих пышными телами и умом, лишенным воображения, подчиненных светским условностям, не имевших иных радостей за пределами домашнего очага, как только пение или фортепиано [2].

[1] M. Vasnier, цит. статья, стр. 21—22.

[2] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 12. Аналогично высказался до Валлери-Радо о мадам Ванье художник Жак-Эмиль Бланш, автор ее эффектного портрета. Он писал в 1949 году, что эта «роковая женщина была

Новые знакомства Дебюсси (число которых все время увеличивалось) [1] относились к кругу парижских литераторов, живописцев, музыкантов, к творческой богеме, которая играла тогда столь крупную роль в художественной жизни Франции. Раймон Бонёр оставил нам краткий, но выразительный литературный портрет Дебюсси этого времени. Бонёр вспоминает «мощный лоб фавна со столь странным профилем, выдвинутым вперед подобно носу корабля, карие глаза, очень скрытые под нахмуренными бровями, упорно смотревшие прямо перед собою вдаль в воображаемую точку, в то время, как указательный палец привычным жестом стряхивал пепел с папиросы... Его речь была нерешительной, и он обычно говорил голосом слегка сюсюкающим, маленькими, отрывистыми и словно оборванными фразами, иногда односложно, нервничая при поисках слова достаточно гибкого, чтобы передать нюанс впечатления или точки зрения... Со своей темной шевелюрой, чувственным носом и бледным лицом, обрамленным легким ожерельем бороды, Дебюсси в это время напоминал какой-нибудь из благородных портретов, написанных Тицианом, и легко было представить его посреди пышных украшений некоего венецианского дворца. Рожденный в бедности, он вошел в жизнь со вкусами, потребностями и беспечностью вельможи. Ничто не задевало его так, как возможность быть принятым за профессионала, и одно лишь это слово наполняло его тайным ужасом» [2].

заурядной буржуазкой, которую идеализировал молодой обладатель премии Рима...» (цит. по «C. Debussy». Catalogue d'exposition, стр. 22). Однако страсть композитора к Марии Ванье (к тому же взаимная), по-видимому, прошла не сразу, она имела свои пароксизмы (см. Dietschy, стр. 60).

[1] Наглядный перечень см. Dietschy, стр. 61—62. Ряд интересных подробностей об обществе парижских кафе, которые посещал Дебюсси, см. Lockspeiser, стр. 135 и далее.

[2] R. Bonheur. Souvenirs et impressions d'un compagnion de jeunesse, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 4—5. Бонёр сообщает, что даже на свадьбе общего друга Дебюсси расписался в книге записей как... садовник.

Э. Гиро

Вместе с тем, Бонёр отмечает очень важные черты поразительной неподкупности Дебюсси как художника:

«...Он скорее согласился бы делать фальшивые монеты, чем написать три такта, не чувствуя властной потребности это сделать. У него не было и следа грубоватого самодовольства, столь обыкновенного у людей искусства, ни того любезного, товарищеского тона, который часто маскирует малоблаговидные, задние мысли. Вместе с тем — исключительная чувствительность к мнениям других и, к тому же, редкая способность энтузиазма, если новое произведение давало повод; равнодушие, подобного которому я знаю мало примеров, к одобрению толпы и, в особенности, прекрасная гордость от сознания того, что он живет на каком-то высшем уровне. Прибавьте к этому, что он был в данном смысле лишен всякой наклонности к интригам, к карьеризму...» [1]

[1] Там же.

По возвращении в Париж возобновились дружеские отношения Дебюсси с его прежним учителем — Гиро.

Интересны и характерны обрывки их разговоров, записанные Морисом Эмманюэлем. Дебюсси решительно излагал принципы своей новой музыкальной эстетики, Гиро недоумевал и даже ужасался, но затем склонен бывал уступать и почти соглашаться.

Дебюсси говорил, что аккорды должны быть колеблющимися, плывущими, как бы затопленными в оттенках и переходах. Когда Гиро замечал, что, например, доминанттерцквартаккорд с пониженной квинтой требует разрешения, Дебюсси озадачивал его вопросом: зачем?

Гиро, наигрывая параллельные трезвучия, гармонии с параллельными октавами, спрашивал: «Итак, вы находите это красивым?» — Дебюсси отвечал решительно: «Да, да и да!»

«Но как же вы выйдете из положения? — продолжал Гиро.— Я не отрицаю, то, что вы делаете, красиво, но ведь это абсурдно с точки зрения теории». Дебюсси отвечал: «Нет теории, достаточно слышать. Правило — в удовольствии» [1].

«Да,— продолжал Гиро,— это для натуры исключительной... Но как же обучать музыке других?»

Дебюсси: «Музыке нельзя обучить». Гиро: «Да полноте! Вы забываете, мой маленький, что вы провели десять лет в Консерватории». Дебюсси: «Да, я сказал глупость! (Как примирить все это?). Верно, что я чувствую себя свободным только потому, что я учился, и я могу уйти от фуги только потому, что я ее знаю» [2].

В 1888 и 1889 годах состоялись две поездки Дебюсси в Байрейт. Первая из них походила на паром-

[1] Любопытно, что положение об удовольствии, как высшем критерии, Дебюсси, по-видимому, заимствовал у Банвиля (см. Lockspeiser, стр. 70).

[2] M. Long. Au piano avec C. Debussy. Paris, 1960, стр. 32—34. См. также M. Emmanuel. «Pelléas et Mélisande» de Debussy, стр. 101 и далее.

ничество (композитор слушал «Парсифаль» и «Мейстерзингеров»). Во вторую поездку Дебюсси слушал те же оперы и, вдобавок, «Тристана и Изольду», которую столь любил. Тем более показательно, что, несмотря на силу впечатлений, тут пришло уже и разочарование: Дебюсси становилось все яснее, что он должен, как француз, идти совсем иными путями, сколь бы ни было велико обаяние Вагнера-музыканта [1]. Эта позиция молодого композитора ясно выступила в его разговорах с Гиро, зафиксированных Эмманюэлем.

Вагнер, говорил Дебюсси, стремится приблизить музыку к речи, но не осуществляет это намерение из-за отсутствия последовательности и смелости.

Дебюсси находил в «Тристане и Изольде» прекрасную связь симфонизма со сценическим действием, их равновесие. Но, услышав в 1889 году «Тетралогию», он возмутился всей тяжеловесной системой лейтмотивов, сравнивал их с пилами и катапультами, с «машиной для трюков», а всю музыку «Нибелунгов» (несмотря на поразительные отрывки) — с шарлатанской рекламой [2].

Вместе с тем, Дебюсси излагал Гиро свои принципы, отличные от вагнеровских:

«...Музыка начинается там, где слово не способно выражать; музыка создана для невыразимого; я хотел бы, чтобы она имела вид выходящей из мрака и чтобы она временами в него возвращалась; чтобы всегда она была сдержанной».

— «Какой поэт сможет снабдить вас либретто?»

— «Тот, который, высказывая все наполовину, позволит мне вырастить мою мечту на основе его мечты; который создаст персонажей, не связанных ни с каким определенным временем и местом жительст-

[1] Некоторые характерные колебания Дебюсси в оценке Вагнера были зафиксированы П. Луисом (см. Dietschy, стр. 63—65). Показательно, что Дебюсси однажды подчеркнул силу «Тристана», сказав, что он «мешает» французским композиторам работать.

[2] M. Emmanuel, цит. книга, стр. 34—35, 133—134.

ва; который не будет мне деспотически предписывать построение сцен, но оставит мне свободу здесь или там обладать бо́льшим искусством, чем он, и довершить его произведение. Но пусть он не опасается! Я не последую за ошибками оперного театра, где музыка нагло преобладает, а слово отодвинуто на второй план, задушено слишком тяжелым музыкальным одеянием. В музыкальном театре поют *слишком много*. Следовало бы *петь* в тех случаях, когда это стоит труда, и оставлять про запас патетические акценты. Должны быть различия в энергии выражения. Местами необходимо писать серыми красками, удовлетворяться гризайлью... Ничто не должно замедлять ход драмы: всякое музыкальное развитие, не вызываемое словами, ошибочно,— не считая того, что мало-мальски продолжительное музыкальное развитие не способно сочетаться с подвижностью слов...»

«...Я мечтаю о таких либретто, которые не вынудят меня грешить длинными, тяжелыми актами, которые снабдят меня сценами подвижными, различными по месту действия и характеру; пусть в этих сценах действующие лица не спорят друг с другом, а испытывают обстоятельства жизни и судьбы»[1].

В цитированных словах с большой ясностью выражены эстетические принципы, на основе которых позднее возникла опера «Пеллеас и Мелизанда». Тут и внимание к речи, речевой интонации, и осуждение громкого, показного, традиционных, массивных форм; провозглашение полутонов, коротких сцен, переменчивых образов. Вместе с тем, тут же утверждение задач «невыразимости», таинственной смутности, внимание к факторам рока. Трудно переоценить значение данных высказываний для характеристики раннего и очень сознательного становления оперной эстетики Дебюсси.

Что касается развивающегося у Дебюсси антивагнеризма (при всей его прочной привязанности к не-

[1] M. *Emmanuel*, цит. книга, стр. 35—36.

которым качествам и достижениям Вагнера-музыканта), то этот антивагнеризм сразу явился активным. Дебюсси убеждал не только себя, не только своих ближайших друзей, но и многих посторонних, тех деятелей искусства, с которыми он встречался в литературной и художественной среде [1].

Любопытны полушуточные, полусерьезные ответы Дебюсси на салонную анкету, предложенную ему 15 февраля 1889 года. Он назвал своими любимыми писателями, художниками и композиторами Флобера, Эдгара По, Бодлера, Боттичелли, Гюстава Моро, Палестрину, Баха и Вагнера; своими любимыми литературными героями Гамлета и Розалинду; предметом своей особой антипатии Ирода, дилетантов и слишком красивых женщин; ошибками, которые он легче всего способен простить,— ошибки в гармонии. Дебюсси заявил, что его излюбленная добродетель — гордость, излюбленное качество в мужчине — воля, а в женщине — привлекательность; лучшее развлечение — курить сложные по составу табаки; предпочитаемая кухня — русская; нынешнее состояние духа — «грустное и ищущее»; представление о несчастье — жара, а представление о счастье — любить [2].

1889 год оказался для Дебюсси богатым обстоятельствами и событиями.

[1] См. Vallas, стр. 105.

[2] См. Dietschy, стр. 68. Интересно, что уже в 1890 году Дебюсси (как об этом свидетельствует письмо А. Сюареса к Р. Роллану от 14 января) собирался писать симфоническую пьесу на тему новеллы «Падение дома Эшеров» Э. По — произведения, которое занимало его позднее всю жизнь (см. «Debussy et Edgar Poe», стр. 47). Гамлета назвал своим любимым героем и Марсель Пруст в аналогичной анкете (около 1891 года). «Гамлет есть в каждом из нас»,— писал Бурже, характеризуя свое поколение (см. Lockspeiser, стр. 231 и 68). «Гамлетизмом» увлекался и Малларме.

А чем объяснить симпатию Дебюсси к живописи Гюстава Моро? Очевидно, присущими последней чертами символизма, загадочности, «тайны», какого-то родства с прерафаэлитами.

8 января он вступил в члены музыкального Национального общества и с этого времени начал сближаться с Эрнестом Шоссоном и, отчасти, с Венсаном д'Энди.

Кстати сказать, знакомство Дебюсси с Полем Дюка, положившее начало последующей дружбе, состоялось уже в 1885 году, во время поездки Дебюсси из Рима на каникулы в Париж. Знакомство это продолжалось и успешно развивалось. Друзья нередко музицировали и обменивались мнениями [1].

Весной 1889 года Дебюсси два месяца жил около любимого моря (в Динаре, на берегу залива Сен-Мало) [2]. Впечатления морской стихии продолжали накапливаться.

Есть сведения о том, что в 1889 году Жюль де Брайер [3], к которому от Сен-Санса перешел во Франции клавир «Бориса Годунова» Мусоргского, передал этот клавир для ознакомления Дебюсси, но последний пока познакомился с ним поверхностно [4]. Насколько эти сведения достоверны — неизвестно.

Всемирная выставка 1889 года в Париже дала Дебюсси много впечатлений, среди которых весьма значительными явились слушания китайского, яванского, аннамитского оркестров. Дебюсси находил тут много поучительного, помогавшего создавать новые простые и выразительные средства. Эта музыка воспринималась им не как экзотика, но как призыв к лаконизму и обновлению ладов, ритмики, полифонии, к освобождению от рутинных интонаций и форм.

[1] См. R. Brussel. C. Debussy et Paul Dukas. Из этой статьи мы узнаем небезынтересные подробности о вкусах Дебюсси. Он очень любил Larghetto из Второй симфонии Бетховена и не раз замечал, что Бетховен позднее свернул с истинной дороги. Листа называл «фальшивым гением», из произведений Шабрие особенно ценил «Суламифь» и «Короля поневоле», из произведений Дюка — скерцо «Ученик чародея».

[2] Dietschy, стр. 69.

[3] Органист, профессор музыки, администратор концертов Ламурё.

[4] См. R. Godet. En marge de la marge, «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 74; Vallas, стр. 110.

Среди данного круга впечатлений Дебюсси, быть может, более всего привлекли гамелан и яванские танцы.

На Всемирной выставке Дебюсси смог возобновить, углубить и расширить свое знакомство с русской классической музыкой. 22 и 29 июня состоялись под управлением Римского-Корсакова и Глазунова два концерта, программы которых включали увертюру «Руслана и Людмилы» и «Камаринскую» Глинки, «Чухонскую фантазию» Даргомыжского, Увертюру на русские темы Балакирева, «В Средней Азии», половецкий марш и половецкие пляски из «Князя Игоря» Бородина, «Ночь на Лысой горе» Мусоргского, «Антар», «Испанское каприччио» и концерт для фортепиано с оркестром Римского-Корсакова, первую часть из Первого концерта для фортепиано с оркестром Чайковского, «Торжественный марш» и «Экспромт» Кюи, «Стеньку Разина» и Вторую симфонию Глазунова, Первое скерцо для оркестра Лядова, а также ряд фортепианных пьес (Балакирева, Чайковского, Лядова, Блуменфельда) [1].

Вероятно, указанные произведения Бородина, Римского-Корсакова и Мусоргского были прослушаны Дебюсси с особенным удовольствием.

По-видимому, в 1890 году состоялось также первое знакомство Дебюсси с творчеством Метерлинка, его пьесой «Принцесса Малейн».

Начиная с 1890 года Дебюсси часто навещал Жака Дюрана (сына главы издательской фирмы) и много у него музицировал.

В своих воспоминаниях Дюран восхищается его пианизмом:

«За роялем, играя свою или чужую музыку, Дебюсси был чародеем с деликатным туше... Когда он принимался за Шопена — это походило на чудо... Дебюсси имел обыкновение повторять пианистам, приходившим спросить у него совета об исполнении

[1] См. Р. Гофман. Римский-Корсаков в Париже (журн. «Советская музыка», 1958, № 6).

его сочинений: «в особенности, пусть я забуду, слушая вас, что у фортепиано есть молоточки» [1].

Надо думать, что своеобразный пианизм Дебюсси сложился уже в это время и позднее только усовершенствовался.

Анри де Ренье вспоминает, что в 1890 году он встречался с Дебюсси в книжной лавке Э. Байи (на Шоссе д'Антен), которую охотно посещали видные поэты и прозаики: Малларме, Гюисманс, Ренье, Вилье де Лиль-Адан, А. Жид, Луис, Клодель, Фор и др.— для покупок и бесед с хозяином — издателем, поэтом и музыкантом. Дебюсси вступал в разговор, смотрел книги и гравюры. По словам Ренье, он строго судил о музыкальной современности и щадил только д'Энди и Шоссона.

«Он входил своей грузной и бесшумной поступью. Я как бы снова вижу это мягкое и апатичное тело, это матово-бледное лицо, эти черные и живые глаза с тяжелыми веками, этот громадный, странно выпуклый лоб, на который он зачесывал длинную вьющуюся прядь, весь этот облик, одновременно кошачий и цыганский, пылкий и сосредоточенный... Он заинтересовывал, сохраняя всегда что-то удерживающее на расстоянии, ускользающее. Я встречал его очень часто, но очень плохо знал, восхищаясь им очень искренно» [2].

В это время Дебюсси испытал сильное любовное увлечение, завершившееся разочарованием и болью. Письмо к близкому приятелю Роберу Годе от 13 февраля 1891 года говорит о тягостном разрыве, о крушении каких-то пылких надежд:

«...Я еще совсем растерян: грустно неожиданный конец той истории, о которой я Вам говорил,— конец банальный, со сценами, со словами, которые никогда не следовало бы произносить... в момент, когда с ее губ падали столь злые слова, я слышал в себе то, только восхитительное, что она мне говорила раньше;

[1] J. Durand, I, стр. 74.

[2] H. de Régnier. Souvenirs sur Debussy. «La Revue Musical», 1926, 1-er mai, стр. 90.

и фальшивые ноты (увы, реальные!), сталкиваясь с теми, что пели во мне, терзали меня, хотя я почти не понимал происходящего. Но, как-никак, пришлось понять после, и я оставил много моего на этих шипах... Ах! Я действительно очень любил ее и с тем более печальным пылом, что чувствовал, благодаря очевидным приметам,— никогда она не сделает некоторых шагов, отдающих всю душу, и сохранит себя неприкосновенной в отношении вопросов о надежности ее сердца. Теперь остается узнать, было ли в ней то, что я искал, или же только Ничто. Вопреки всему, я плачу об исчезновении Мечты об этой мечте [1]. В конце концов, это, быть может, менее прискорбно. Ах! Эти дни, когда я чувствовал, что нужно умереть, и когда я же сам наблюдал за этой смертью,— пусть они никогда не возвратятся!»

Дальше в своем письме Дебюсси просит извинить его за эти «эгоистические страницы», ссылается на суету повседневной жизни, на глупую трату времени, на то, что музыка, творчество от него теперь ускользают.

Он пытается отвлечься, радуется, что Годэ по душе Тёрнер и Россетти. Но тоска неумолима. Дебюсси хочется поехать к Годе в Лондон. «Мне было бы очень приятно пожить некоторое время около Вас, я чувствую в этом потребность, чтобы выздороветь, оправиться, а Вы один из тех редких людей, которые не смотрят на жизнь с точки зрения грубо утилитарной (такие надоели мне с их выработанными программами!). Кроме того, есть улицы, мостовые которых стали для меня маленькими голгофами с тех пор, как они — только грустное эхо столь милых старых шагов» [2].

Неизвестно, кто была героиней этой драмы чувств. По некоторым, впрочем, маловероятным предположе-

[1] Выражение о «мечте мечты» (и самую концепцию этого образа) Дебюсси, по-видимому, заимствовал у Э. По (см. «Debussy et Edgar Poe», стр. 79).— *Ю. К.*

[2] C. Debussy. Lettres à deux amis. Paris, 1942, стр. 93—96.

ниям [1], это могла быть та же Мария Ванье, с которой произошел ныне окончательный разрыв.

Но, так или иначе, знаменательно другое. Перед нами, возможно, самое романтичное из писем Дебюсси. В нем как бы сконцентрировались пылкие, тревожные и сладкие мечтания его юности, которые пришли тут не только к высшему напряжению, но и к катастрофе. Отныне и сам Дебюсси и, разумеется, его творчество заметно меняются. Конечно, этот поворот не был вызван чисто личными причинами. Но до начала девяностых годов, несмотря на явное и очень инициативное движение Дебюсси к импрессионизму и символизму, в нем оставалось еще немало романтической наивности. Теперь ее все очевиднее начинают заменять мечтательный гедонизм, с одной стороны, и скептический юмор,— с другой. Наряду с этим, несколько позднее, растет и новый элемент страха перед жизнью, смятения перед роком, который складывается в «Пеллеасе и Мелизанде».

В 1891 году Дебюсси в одном из монмартрских кабачков, служивших местом встреч деятелей искусства [2], знакомится с композиторами Флораном Шмиттом и Эриком Сати [3]. Быть может, в этом же кабаре происходит и первая встреча Дебюсси с писателем Пьером Луисом.

Если Флоран Шмитт остался лишь случайным знакомым Дебюсси, то Сати и Луис сделались его друзьями, оказавшими на него заметное влияние.

О творческих взаимоотношениях Дебюсси и Сати (который был моложе на четыре года) писали очень много, но, думается, до сих пор не нашли вполне объективного и верного тона для их оценки.

Отзывы критиков, биографов и исследователей о Сати остаются очень противоречивыми и крайними, поскольку одни склонны видеть в нем лишь бесце-

[1] См. Vallas, стр. 132.

[2] «Кабаре гвоздя» (Cabaret du Clou) на avenue Trudaine.

[3] Возможно, впрочем, что знакомство с Сати произошло и раньше (см. Lockspeiser, стр. 147).

Э. Сати

ремонного шарлатана, а другие — пророка, крайне смелого провозвестника современности [1]. Истина, на наш взгляд, находится посредине. Своеобразная даровитость и чрезвычайная инициативность Сати не подлежат сомнению. Сати удавалось словно каким-то нюхом ухватывать едва намечающиеся музыкальные идеи, тенденции, течения и быстро выступать с шокирующими традиционеров «декларациями». Он «предвосхитил» кое-что в мышлении зрелого Дебюсси, а позднее «предуказал» Стравинского, «шестерку» и т. д.

Вместе с тем, Сати не шел дальше деклараций и, вдобавок, чаще всего паясничал, доводя ту или иную тенденцию до абсурда (таковой, в особенности, явилась программная музыка Сати, в которой компо-

[1] Можно не без основания сопоставить Сати с известным живописцем Анри Руссо, одним из основателей неопримитивизма,— с той разницей, что Руссо не свойственно было так «менять стили», как Сати, и так увлекаться «переодеванием». Кроме того, Руссо был простодушен, тогда как Сати — «ядовит» и насмешлив.

П. Луис

зитор увлекался отнюдь не поисками правдивых образов, но причудливостью и нарочитой музыкальной непередаваемостью заглавий). Постоянное стремление поражать настолько заглушило в Сати лиризм и непосредственность, что они стали едва заметными.

Естественно, что подобный музыкант не мог сколько-нибудь разносторонне повлиять на искусство Дебюсси, которое, несмотря на те или иные сковывающие эстетические тенденции, все-таки стремилось к полноте эмоций. Но Сати бесспорно обострил внимание Дебюсси к иронии, юмору, гротеску, увлекал его «бесстрашием», культом простоты и лаконизма, решимостью «ломать устои».

Что касается Пьера Луиса (бывшего моложе Дебюсси на целых восемь лет), то он в это время очаровывал блеском и изяществом своей натуры, широкой эрудицией, живостью порывов и капризов. Вместе с Андре Жидом, Анри де Ренье, Полем Валери, Жаном де Тинаном (вскоре умершим от чахотки) Пьер

А. де Ренье

Луис составил характерную группу молодых декадентов, пропагандирующих субъективизм, дендизм, эстетизм, чувственность и разочарованный скепсис, сплошь и рядом граничивший с цинизмом или переходящий в него.

Следует сразу сказать, что, близко и постоянно соприкасаясь с этой группой (дружба с Луисом оказалась очень прочной и довольно продолжительной), Дебюсси все же не слился с ней, сохранил приметно иные эстетические и моральные принципы. Но дух ее во многом ему импонировал: композитора увлекали артистизм и утонченность, заинтересовывало умное и образованное общество, заражали идеи «конца века», культ гедонистического и рокового.

Едва познакомившись, Дебюсси и Луис вскоре стали неразлучны. Они собирались даже поселиться вместе, но затем бросили эту идею, опасаясь охлаждения.

Вкусы Луиса в области музыки эволюциониро-

вали от Рейера и Массне к Вагнеру, причем вагнеризм столкнул его со взглядами Дебюсси, но не помешал их дружбе — особенно потому, что Луис горячо поддерживал творчество своего друга и всячески воодушевлял его во время сочинения «Пеллеаса и Мелизанды».

Но дружба эта, повторяем, была далеко не полной, не последовательной до конца. В их переписке можно заметить не раз, как Дебюсси сохраняет свою позицию — особенно в случаях, когда речь заходит о призывах к безудержному «прожиганию жизни», к оргии наслаждений. Дебюсси обычно молчаливо, но упорно сопротивляется, отстаивая права сдержанности, интересы творчества, ради которого следует жертвовать всем.

В конце концов, именно искусство привлекало Дебюсси больше всего в тех кругах, которые он посещал, в знакомствах с писателями, поэтами, художниками.

А французское искусство в эти годы богато множеством явлений большой значимости, отмеченных порою и остротой сложившихся или назревающих социальных противоречий.

В то время как авантюра буланжизма делала быстрые успехи (вплоть до апогея в 1889 году), увлекая легковерных из различных социальных групп, но, в сущности, пытаясь заведомо безнадежно подготовить возрождение во Франции монархии, рабочее движение посреди общественного застоя с трудом продолжало свой путь. Характерным фактом в области искусства явилось возникновение рабочего гимна. Сочиненный еще в 1871 году, «Интернационал» Потье был опубликован в 1887 году (год смерти поэта), а год спустя бельгиец Пьер Дежейтер написал к этим стихам музыку. Еще годом позднее (1889), на Первом конгрессе Второго Интернационала песня Потье — Дежейтера была спета депутатами-гедистами, и с этого времени «Интернационал» стал гимном международного революционного пролетариата.

Колоритна и пестра картина французской литературы в конце восьмидесятых и самом начале девяностых годов.

Из романов Золя, относящихся к этому периоду («Земля» — 1887, «Человек-зверь» — 1890, «Деньги» — 1891), наиболее значительным оказались «Деньги», посвященные как удивленно-восторженному воспеванию, так и негодующему разоблачению финансовых спекуляций. В «Человеке-звере» крайности физиологизма и натурализма поневоле как-то сблизили Золя с развивающимися декадентскими склонностями к ужасному и жестокому.

У Мопассана этих лет намечается кризис, движущий его от реализма к декадентству (несмотря на явную антипатию к последнему). Разочарованный и изверившийся, писатель постепенно отходит от смелой, обличительной трактовки социальных тем, поддается влиянию пессимизма, склоняется к болезненным видениям потустороннего. Вместе с тем, в творчестве Мопассана растет особое внимание к красоте и «музыкальности» слога, он тяготеет к образам менее ясным, более расплывчатым. В романе «Пьер и Жан» (1888) психологизм уже преобладает над социальным бытописанием, но Мопассан еще следует по пути сатиры. В романе «Сильна, как смерть» (1889) социальное начало слабеет, а тенденция интимно-психологическая разрастается. В романе «Наше сердце» (1890) это разрастание еще более очевидно наряду с утратой критического отношения к праздным, пресыщенным любовным чувствам. Зато в лирическом дневнике «На воде» (1888) дает себя знать потребность отвлечься от мучительных переживаний. Но они возвращаются вновь и вновь — то в виде страха перед сверхъестественным («Орля»), то в виде преимущественного внимания к ужасному, жестокому, отвратительному в жизни.

Додэ в своем романе «Бессмертный» (1888) с большой силой показывает консерватизм и мракобесие французских академических кругов, отвратительное господство лженауки. Он стремится к осуждению

ницшеанства, аморальности, колониализма на грани империалистической эпохи в драме «Борьба за существование» (1889), в последнем звене трилогии о Тартарене («Порт Тараскон», 1890), хотя очень далек от подлинного понимания социальных законов и склонен даже объяснять социальные противоречия ссылками на дарвинизм. В «Заметках о жизни» Додэ восклицает: «Я вижу трещину старого мира; поражена семья, равно как и правительства; сверху донизу французского общества я замечаю длинную щель дома Эшер» [1]. Но, не понимая истинного смысла исторического развития, Додэ пытается морализировать, призывает молодежь уйти от богемы, поверить в блага семейной жизни (роман «Сафо» — 1884, повесть «Роза и Нинетта» — 1891).

Жюль Верн возвращается к теме несостоятельности нации, служащей корыстным интересам (роман «Вверх дном» — 1889).

Лоти продолжает свои меланхолические любовные истории, долженствующие узаконить неравенство рас («Госпожа Хризантема» — 1887).

Верлен в сборнике стихов «Параллельно» (1889) уже самым заглавием отмечает душевные противоречия, неспособность прийти к единому и цельному взгляду на жизнь (что Анатоль Франс едко назвал «двойной бухгалтерией» [2]). «Печально вздыхает Верлен,— писал позднее Горький,— то задумчивый и размышляющий о смерти, то настроенный молитвенно, то вдруг гневный и проклинающий или кающийся в своих грехах и вдруг, издеваясь над всем этим, воспевающий чары своей возлюбленной «зеленой феи», медленно, но верно убивавшей его» [3].

Знаменательно, конечно, что постаревший, больной и непрерывно бедствующий поэт вдохновляется порою призывами к победе над злом и распущенно-

[1] Цит. по «Истории французской литературы», том III, стр. 251.

[2] А. Франс. Собрание сочинений, т. VIII, стр. 238.

[3] Цит. по «Истории французской литературы», том III, стр. 404.

стью, к утверждению лучших, сильных и свежих качеств французской культуры:

«Того, что я писал, назад я не беру,
Все это думал я, и было правдой это,
И сохраню я все до дня, когда умру,
Былым, нетронутым, в волненьях новых света,

В упорной ярости и в гордости немой!
И, как выходит сталь из сплава руд и шлака,
Я выйду, наконец, из горестного мрака,
Я выйду закален и горем и борьбой!

Я выйду — для любви, вполне простой и нежной,
В которой бы душа таилась безмятежно...
Прочь все «парижское», и грязь его, и гнет!

Да здравствует наш вкус французский! вкус Гаскони,
Шампани, Артуа, Аргонны и Бургони,
И сердце,— черт возьми!— что сердцу весть дает!» [1]

Значительным явлением конца восьмидесятых годов явился роман Бурже «Ученик» (1888—1889). Написанный о современности (начало основных событий романа относится к 1885 году), этот роман ставил своей очевидной задачей свалить на науку, на позитивизм и, особенно, на материализм растущие среди молодежи разочарованность и распущенность, цинично-жестокое понимание жизни, любви и т. д. Бурже апеллировал к добродетелям аристократии (в лице графа Андре). Но, несмотря на явно реакционные тенденции романа, талант Бурже все-таки помог ему приблизиться к правде. В лице Робера Грелу он объективно изобразил молодого декадента, смотрящего на жизнь скептически и цинично, сочетающего чувственность с холодной и бессердечной рассудочностью. А в лице графа Андре Бурже, очевидно помимо своей воли, вывел тупую и грубую во всем показном «благородстве» силу аристократической военщины. Это была вновь драма характерного противоречия между душевной расслабленностью,

[1] П. Верлен. Собрание стихов в переводе В. Брюсова, стр. 132. Из цикла «Счастье» (1891).

беспомощностью, извращенностью, с одной стороны, и механической «организованностью»,— с другой. Не замечая истинных, здоровых основ народной французской культуры, Бурже, в конце концов, рисовал безотрадную картину французского общества, стремящегося либо к декадентской анархии, либо к военной диктатуре. Именно в этом заключалось познавательно-художественное значение романа, во многом чутко отразившего злободневные вопросы современности.

Немного позднее, в своеобразном трактате «Физиология современной любви» (1891), будто бы заимствованном у некоего Клода Ларше, Бурже в своих «размышлениях» порою следовал за Стендалем (например, в изображении любви, как болезни), но чрезвычайно удалялся от него, заменяя культ страсти полупечальной, полуциничной разочарованностью. Он отмечал, в частности, что «вероятно, нет ничего более старого, чем старая душа современного молодого человека и современной молодой женщины», что «есть лишь один способ быть счастливым при посредстве сердца — это не иметь его» [1].

Недаром Анатоль Франс писал в 1890 году (по поводу романа Мопассана «Наше сердце»):

«В современной мысли наблюдается какая-то странная жестокость. В нашей литературе нет больше веры в добро. Послушаем мечтателя Лоти, рассудочного Бурже, сенсуалиста Мопассана, и мы услышим, как звучат на различный лад все те же слова разочарования... Искусство XVII века верило в добродетель по крайней мере до Расина... Искусство XVIII века верило в разум. Искусство XIX века сперва вместе с Шатобрианом, Жорж Санд и романтикамп верило в страсти. Теперь он вместе с натуралистами верит лишь в инстинкт» [2]. Именно Анатолю Франсу, подлинно прогрессивному представи-

[1] Physiologie de l'amour moderne. Fragments posthumes d'un ouvrage de Claude Larcher recueillis et publiés par Paul Bourget. Paris, 1891, стр. 209, 306.

[2] А. Франс. Собрание сочинений, т. VIII, стр. 252.

телю тогдашней французской литературы, удалось в это время в романе «Таис» (1890) спеть лирический и торжественный гимн жизни, любви, добру и свету, посрамив религиозный аскетизм и изуверство. Роман имел огромный успех и вызвал ожесточенное негодование реакции.

К самому концу восьмидесятых годов относится также появление двух приметных работ французской эстетики и философии. Это «Искусство с точки зрения социологии» Жана Мари Гюйо (1889) и «Опыт о непосредственных данных сознания» Анри Бергсона (1888). В первой из этих работ, несмотря на позитивистский эклектизм, все же билась живая, образная мысль, утверждающая общественное значение искусства, способная даже заявить, что крайний материализм в искусстве ценнее смутного и условного идеализма, предающего красоту [1]. Во второй из упомянутых книг идеализм господствует, притом в особенно сухих, рассудочных формах. Автор мертвенно обстоятельным и вялым слогом излагает, что искусство (в частности, музыка) — гипноз, что она скорее внушает, чем выражает, и может обходиться без связей с реальной действительностью, без изобразительности [2]. Но все же «бергсонизм», зарождаясь, влиял на умы, побуждал к спекулятивному любомудрию, привлекал людей, способных и намеренных скопчески рассуждать об интуиции и вдохновении.

А между тем уже занималась заря новой литературы; так, например, в начале девяностых годов стала развиваться писательская деятельность Анри Барбюса.

Характерны, далее, некоторые основные тенденции французского драматического театра конца восьмидесятых — начала девяностых годов. С одной стороны, в 1887 году знаменитый впоследствии режиссер Андре Антуан организует «Свободный театр»,

[1] M. Guyau. L'art au point de vue sociologique. Septième édition. Paris, 1906, стр. 76.

[2] H. Bergson. Essai sur les données immédiates de la conscience. Septième édition. Paris, 1909, стр. 11—12.

одной из задач которого становится пропаганда эстетических принципов школы Золя. Как и Золя, Антуан не ограничивается натурализмом, делая немало для обоснования реализма. С другой стороны, Поль Фор (подробнее о нем — в седьмой главе) становится в 1890 году основателем и директором «Художественного театра», который уделяет особое внимание пьесам символистов и «раритетам» классики. Пусть этот театр, пренебрегавший коммерцией, не имел широкого успеха у публики и смог просуществовать под руководством Фора только до 1893 года. За несколько лет он все же выделился, ревностно пропагандируя новейшие течения искусства и прибегая к ряду показательных ухищрений (вплоть до использования ароматов при инсценировке «Песни песней» Соломона).

Между тем, крупнейшие мастера импрессионистской живописи продолжали свои пути.

Живопись Сислея становится разве лишь несколько более беспокойной и слегка более рыхлой по фактуре. Писсарро в эти годы временно подпадает соблазнам пуантилизма (тогда как родоначальник пуантилистической техники — Жорж Сёра — умирает в 1891 году [1]). Ренуар после увлечения линией, после полотен несколько суховатых, вновь ищет импрессионистской мягкости красок, начиная свой «перламутровый период». Моне приступает к знаменитым сериям стогов и тополей, увлекаясь чисто колористическими задачами и порою сводя предметное содержание холстов до минимума.

Творчество Сезанна достигло полного расцвета и характерности. В натюрмортах с фруктами, в пейзажах Прованса (гора Виктория и др.), в картинах, изображающих Арлекина и Пьерро (1888), игроков в карты (1890—1892), Сезанн конца восьмидесятых и самого начала девяностых годов обнаруживает ти-

[1] Известные пуантилистические картины Сёра относятся: «Парад» к 1887—1888 гг., «Цирк» к 1890—1891. После смерти Сёра течение пуантилизма поддерживают Поль Синьяк и Анри Кросс.

В. Ван-Гог. Парусные лодки в Сент-Мари (1888)

пичнейшие черты полноцветности и материальности наряду с упрощенностью и как бы застылостью форм.

В живописи Гогена происходит решительный перелом к господству крупных, резко контрастных и насыщенно ярких цветовых плоскостей. Эта тенденция уже совершенно оформляется в 1888—1890 годах (автопортрет, натюрморт с апельсинами, пейзажи Мартиники) и торжествует с начала первой поездки на Таити (1891).

Если живопись Гогена вся полна в это время неистовством буйных ощущений, взывает к безудержно повышенному тонусу жизни, то творчество Ван-Гога, не менее темпераментное, катится в иную сторону — к трагической развязке. На протяжении 1888—1890 годов (вплоть до самоубийства летом 1890 года) Ван-Гог с огромной энергией создает самые выразительные и порою самые безумные свои полотна, на которых, в отличие от роскошных феерий Гогена, все

трепещет нетерпеливыми и нервными мазками. Достаточно назвать такие картины, как «Ночное кафе», «Летний вечер в Арле» и «Виноградники в Арле» (1888), «Звездная ночь» (1889), «Прогулка заключенных» (по гравюре Г. Доре, 1890), пейзажи Анвера (1890), серию автопортретов. И все заканчивается отчаянными полотнами — «Поле под грозовым небом», «Нива с воронами» (1890).

Краски Гогена говорят о том, как необыкновенно сочны могут быть впечатления, сколько упоения дает роскошь колорита. Сквозь буйство красок Ван-Гога чаще всего проглядывает что-то пугающее, зловещее, сама яркость цветов кажется обманчивой и недоброй. Образы Ван-Гога глубоко индивидуальны, но, вместе с тем, они свидетельствуют о зарождении и развитии новой характерной тенденции искусства — экспрессионизма.

Следует, конечно, отметить и другие симптомы художественных течений. С конца восьмидесятых годов начинает выделяться искусство Анри Тулуз-Лотрека [1]. Чем-то он примыкает к Дега, наследуя некоторые из его сюжетов и образов. Но Лотрек весь погружен в болезненно-манящую жизнь богемы, он с каким-то злорадством обнажает не только скабрезное, но и безобразное. Картина Лотрека «Танец в Мулен Руж» (1890) — характерный манифест того горестного и порою безотрадного цинизма, который он будет культивировать и впоследствии.

В 1890 году двадцатилетний Морис Дени — живописец и теоретик — дает характерное формально-декоративное определение картины, как плоскости, покрытой упорядоченными соотношениями красок. В своем творчестве Дени решительно отходит от импрессионизма. Он культивирует статуарность форм, недвижность композиции, колористическую легкость монументальных построений, заставляя вспомнить о традициях Пювиса де Шаванна [2].

[1] Творчество которого, кстати сказать, любил Дебюсси.

[2] Дени был приятелем Дебюсси, иллюстрировал его ноты. И вряд ли нежные розово-голубые гармонии колорита

А вот и совсем иная тенденция. Ранние полотна Анри Руссо («У опушки леса» и «Карнавальная ночь» — 1886, «Автопортрет» — 1890, «Портрет Пьера Лотти», «Буря в джунглях» — 1891) свидетельствуют о становлении неопримитивизма, ищущего свежести и наивности устойчивых простых эмоций, элементарной доступности, будто говорящей: «каждый может так сделать».

Творчество Родена в эти годы движется в прежнем направлении. Однако в таких скульптурах, как «Блудный сын» (1889) и «Отчаяние» (1890), чувствуется тревожная страсть, чем-то родственная поздним образам Ван-Гога. В последующие годы Роден вновь обретает сдержанность и гармоничность.

Касаясь эволюции тогдашнего французского искусства, следует, конечно, упомянуть об одном событии во французской архитектуре, ознаменовавшем наступление промышленного века на старые устои красоты. Речь идет о построенной Александром Эйфелем башне из железных ферм, которая возглавила своей трехсотметровой громадой Всемирную парижскую выставку 1889 года. Это было дерзкое посягательство на красоты парижской архитектуры, которое и теперь представляется терпимым лишь издалека, когда сухие и угловатые, несмотря на всю свою целесообразность, конструкции башни смягчаются воздушной дымкой. Тогда же самый проект башни вызвал бурный протест художников, поэтов, музыкантов, которые пытались в специальной петиции высмеять это сооружение, долженствующее «раздавить своей варварской массой» шедевры вроде Собора Парижской богоматери, Святой капеллы или Триумфальной арки. Петиция была подписана такими людьми, как Гуно, Мейссонье, Жером, Бонна, Бугро, Дюма-сын, Сюлли-Прюдом и др. [1] Но башня (которую Гюисманс позднее назвал в романе «Бездна» «пустым

Дени не оказали влияния на некоторые эстетические тенденции музыки композитора.

[1] Возненавидел башню и Мопассан.

подсвечником») все же была воздвигнута, знаменуя уверенную поступь, а равно и властное самодовольство индустрии, не желающей считаться с честью старых, архаических ансамблей Парижа.

Не признанная многими писателями и живописцами, Эйфелева башня тем дальше стояла от французской музыки, которая в эти годы не выказывала никакой симпатии к дарам промышленного века.

В 1887 году Франк завершил сюиту «Прелюдия, ария и финал» для фортепиано, заметно уступающую «Прелюдии, хоралу и фуге». 17 февраля 1888 года состоялось первое исполнение Симфонии Франка — произведения, выражающего, пожалуй, наиболее монументально и исчерпывающе основы его миросозерцания и эстетики, глубину и тревожность его лирических дум. В этом же году языческие стороны воображения Франка с большой силой и непосредственностью выступили в симфонической поэме с хором «Психея» (1887—1888). В четырех частях этой поэмы («Сон Психеи», «Психея, похищенная зефирами», «Сады Эроса», «Психея и Эрос») наряду с вагнеризмами и господствующей манерой Франка, легко сменяющего тонкости бурными и не слишком грациозными излияниями, все же неоднократно чувствуются поиски особо воздушных и легких красок, предваряющих особенности звуковой палитры Дебюсси. Наконец, в 1889 году возникает струнный квартет Франка — как бы завещание его беспокойных идей и поэтических вдохновений (первое исполнение — 1890, в год смерти композитора).

Упомянем далее «Реквием» Форе (1887), «Ферваль» д'Энди (1889—1891), постановку оперы Шабрие «Король поневоле» (1887), начинавшейся сочными и терпкими красками нонаккордов и септаккордов, бойко синкопированными ритмами [1].

Переходные тенденции давали себя знать в ряде различных произведений.

Так Симфония Шоссона (1890) ознаменовала раз-

[1] Эту оперу, как уже говорилось, любил Дебюсси.

витие лирики более утонченной, чем лирика Массне, воспринявшей уже кое-что от первых опытов Дебюсси. Пусть музыка этой симфонии приносила щедрые дани влиянию Франка, пусть ее автор широко и временами очень пикантно пользовался приемами мотивного развития, которое уже начал презирать Дебюсси. А все-таки, то мягкие, то блеклые, то утонченные краски симфонии Шоссона вдруг оказывались близкими к миросозерцанию Дебюсси, особенно к «пювис-шаванновскому» в его творчестве.

В лице Гюстава Шарпантье (оркестровая сюита «Впечатления Италии» — 1891) и Альфреда Брюно (опера «Мечта», поставленная в 1891 г.) выдвигались композиторы, также чем-то сближающиеся с тенденциями Дебюсси, хотя и сильно отличные от него склонностью к непритязательному натурализму, который опирался на некоторые стороны вероучения школы Золя.

В целом происходил знаменательнейший процесс преодоления вагнеризма. Овладевая новым строем мышления, роскошным и чувственным, чрезвычайно богатым гармоническими и тембровыми красками (за счет четкости тематического рисунка, динамизма и живости ритма),— французская музыка стремилась теперь вытолкнуть из этого строя немецкую метафизику, сделав его по-французски изящным, легким, пластически подвижным.

При этом ранние опыты Сати («Сарабанды» — 1887, «Гимнопедии» — 1888 и др.), несмотря на их ограниченность, миниатюрность и зачастую парадоксальность, стояли особняком, так как были вовсе свободны от опьянения Вагнером, намечали пути истинно французского, притом афористического мышления, сочетающего ясный рисунок с вкусноизысканным колоритом гармоний. В этом смысле Сати своим занятным парадоксализмом, конечно, помогал Дебюсси трезветь от чар Байрейта. Но Дебюсси вовсе не хотел полной трезвости. Он жаждал сохранить поэтическую упоенность, очарование красивых и увлекательных грез, но так, чтобы они стали

вполне его грезами, мечтами национально-самобытными.

Третья «посылка» Дебюсси в Академию была написана уже в Париже. Это — кантата (музыкальная поэма) «Дева-избранница» (1887—1888), сочиненная на сюжет поэмы Данте Габриеле Россетти (1847), крупного живописца и поэта, вождя прерафаэлитов, зачинателя английского символизма, который незадолго до того (1882) закончил свою жизнь в глубокой душевной депрессии [1].

«Дева-избранница» — очень одностороннее произведение. Эта односторонность обусловлена уже сюжетом с его минимальной емкостью: полуземная-полунебесная дева ждет таинственного, желанного, неизвестного — ради любви, счастья, жизни вдвоем,— и, не дождавшись, плачет. Но дело не в одном лишь сюжете, а прежде всего в том, что Дебюсси постарался воплотить его с наименьшим числом драматических контрастов, в духе последовательной статики.

Принципиальное значение выбранного круга образов было велико и симптоматично — композитор как бы подчеркивал неумолимость рока, в силу которого красивое и чистое беспомощны, обречены на тщетные ожидания, должны быть страдающими. Тем самым проблема поэтизации слабости, слабого героя уже выдвигалась на первый план. Но если впоследствии, в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси удалось облечь такую идею в многообразные и психологически сложные формы, то здесь она предстала в самом абстрактном, схематическом виде.

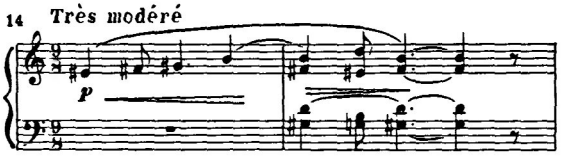
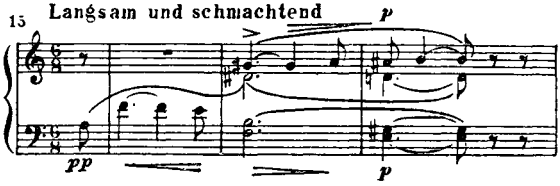
Лишь пристально вслушиваясь в музыку, можно понять, насколько инициативными оказывались в «Деве-избраннице» творческие поиски Дебюсси, несмотря на всю их пока эмоциональную робость и односторонность.

Приметно, например, «отмежевывание» от «Тристана и Изольды» — в том смысле, что страстно-по-

[1] Французский текст кантаты Дебюсси был сделан Габриэлем Сарразеном. Дебюсси заимствовал текст из сборника «Новые поэты Англии» (см. Peter, стр. 200).

Д.-Г. Россетти

рывистое заменяется сдержанным и как бы надломленным. Так, например, большой предфинальный фрагмент кантаты (с ремарки Un peu retenu, на шесть четвертей, с четырьмя бемолями в ключе) содержит очевидные отзвуки ритмических фигур, мелодических волн, секвенций и нарастаний «Тристана и Изольды» [1],— но все это дано как бы сквозь дымку, эмоционально скованно. В начале коды мелодический оборот гобоя с откликом валторн и кларнетов (пример 14) словно варьирует начало «Тристана и Изольды» (пример 15).

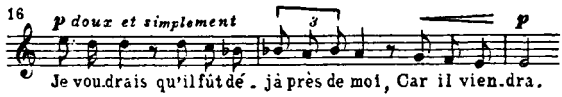
14 Très modéré

[1] Из эпизода экстатической кульминации перед смертью.

Но если фраза Вагнера таит в себе возможности огромного нарастания эмоции, то фраза Дебюсси печально резюмирует бесплодность, тщетность надежд.

Можно заметить в «Деве-избраннице» и отзвуки самых мечтательных фрагментов «Парсифаля» Вагнера (например, музыки его вступления) [1]. Но опять-таки Дебюсси вносит свое образное понимание, стремится к романской прозрачности и пластичности (не без следа прошли слушания Палестрины!). Он не минует и гармонических находок русской школы. Так возникают натуральные ладовые обороты, особенно наглядные в самом начале и в самом конце «Девы-избранницы». Гармонии этой поэмы еще осторожны и сравнительно робки, но все же временами (например, во всей интродукции до вступления хора) начинают формировать основы позднейших образов («Затонувшего собора» и др.).

А вот еще некоторые характерные детали. В начале первого Très modéré (три диеза в ключе, четыре четверти, слова «Alors, elle s'inclina de nouveau...») ход голоса на выдержанном нонаккорде струнных и флейт весьма напоминает начало скрипичной сонаты Франка (видимо, это простейшее и очень выразительное употребление нонаккорда Франком соблазнило Дебюсси). Но если Франку такая мечтательность служит лишь вступлением к драматическому действию, то Дебюсси сохраняет ее самодовлеющее значение.

Очень трогательно и просто звучат первые слова

[1] Недаром из всех опер Вагнера Дебюсси больше всего любил «Тристана» и «Парсифаля».

Девы-избранницы: «Я бы хотела, чтобы он был уже подле меня, так как он придет» (пример 16):

Перед нами типичное лирическое ниспадание интонации, издавна любимое романтиками. Очень любил нисходящие фразы Чайковский, который придал им глубоко индивидуальный характер; и именно у Чайковского мог воспринять этот выразительный прием Дебюсси. Однако если у Чайковского, Шопена, Шумана, Массне подобные ходы обычно сопровождались рельефно функциональной гармонией, Дебюсси ищет гармонической неопределенности, прокладывает путь тому тихому и порою шепчущему, интонационно невнятному говору, который разовьется в «Пеллеасе и Мелизанде».

Подобная пластическая неопределенность, свидетельствующая о предварительном становлении некоторых важных сторон зрелого стиля Дебюсси, чувствуется во всем мелосе «Девы-избранницы», в ее тональном плане (с подчеркнутой «анархией» терцевых и секундовых сопоставлений), в культуре колористических подголосков, в оркестровке, которая еще несмело, но приметно вырабатывает принципы наложения и сопоставления «мазков».

Любопытно, что «Дева-избранница», будучи представленной Дебюсси в Академию, получила сочувственный официальный отзыв: «Текст, избранный г. Дебюсси, написан прозой и достаточно неясен; но музыка, его сопровождающая, не лишена ни поэзии, ни очарования, хотя она еще носит отпечаток тех систематических стремлений к неопределенности выражения и форм, в которых Академия уже имела повод упрекнуть композитора. Однако здесь эти наклонности и приемы дают себя знать с большей осторожностью и кажутся до некоторой степени оправ-

данными самой природой и неопределенным характером сюжета» [1].

«Дева-избранница» понравилась Гпро, Массне, Франку (быть может, она льстила восприятию некоторых элементами религиозности, на деле — мнимой и стилизованной). Равель много позднее писал, что эта кантата «открыла» ему Дебюсси [2].

Партитура «Девы-избранницы» в начале нашего века была в деталях отредактирована автором для нового издания.

В 1887—1891 годах творчество Дебюсси стало интенсивно развиваться. Если не считать «Девы-избранницы», Фантазии для фортепиано и некоторых оперных замыслов, Дебюсси в эти годы уделяет особое внимание камерной музыке — пьесам для фортепиано и романсам. Коснемся последовательно этих двух групп сочинений.

Для фортепиано Дебюсси пишет две Арабески (1888), Маленькую сюиту (1888, в четыре руки), ряд пьес («Грёзы», «Балладу», «Романтический вальс», «Мазурку», «Ноктюрн», «Штирийскую тарантеллу» — все это, по-видимому, в 1890 году), сюиту (1890), изданную лишь в 1905 году (в новой редакции) под названием «Бергамасской сюиты», «Шотландский марш» (1891, в четыре руки). К 1889—1891 годам относится сочинение Фантазии для фортепиано с оркестром.

При первом же знакомстве с фортепианным творчеством Дебюсси этого времени можно заметить, что оно движется в иной плоскости, чем творчество вокальное. Если там, опираясь на слово, Дебюсси стремится к полному «раскрепощению» музыкальных интонаций и форм, то здесь он действует гораздо осмотрительнее, заметно больше уважая традиции.

Музыку двух Арабесок нельзя назвать подража-

[1] Vallas, стр. 81. А. Бюссер (см. H. Busser, указ. соч., стр. 73) цитирует этот отзыв в другой редакции и считает его принадлежащим Э. Рейеру.

[2] R. Chalupt. Ravel au miroir de ses lettres. Paris, 1956, стр. 167.

тельной, поскольку черты индивидуальности Дебюсси постоянно дают себя знать. Но некоторые основные флюиды влияний все же ощутимы.

В первой из Арабесок (ми-мажорной) это — мечтательные образы Листа (пентатонические нисходящие фигуры тактов 7—9 и др. прямо напоминают пьесу «Обручение»). Вместе с тем, музыка первой Арабески обнаруживает сближение с фортепианной лирикой Форе (хотя салонная элегантность Форе. пожалуй, вовсе отсутствует и сходны лишь элементы поэтической элегичности и изящества).

Во второй из Арабесок (соль-мажорной) чувствуется нечто от «Traumeswirren» Шумана. Однако весь склад музыки — иной, содержащий в себе жанровые, четко ритмованные элементы, бойкие мелодические обороты (порою словно проскальзывают отголоски русской музыки, например, в коде первой и третьей частей в духе «разгулов» Чайковского или в кратком эпизоде «звона» перед началом репризы).

В «Маленькой сюите» для четырех рук (произведении, видимо, преднамеренно простом и доходчивом) гармонии, да и весь интонационный строй даже проще, чем в Арабесках. Тем не менее, и этот опус содержит в себе ряд обещаний.

Пьеса «На лодке» выдержана в бледной колористической гамме и довольно бедна красками. Но в ней есть свои «изюминки», например, неожиданный поворот в минорную доминанту (такт 5) или целотонный эпизод перед репризой. К тому же, симптоматично само внимание Дебюсси к звукописи природы, которое с покоряющей силой даст себя знать позднее.

Пьеса «Шествие» своим четким ритмическим рисунком и легкой звонкостью говорит о традициях Бизе (особенно вспоминаются «Пертская красавица», «Арлезианка», «Игры детей», «Кармен»). Сквозь отголоски образов Бизе тут начинает слышаться и нечто новое — эмоции колористической упоенности. Пока они лишь едва намечены, но все-таки заставляют предчувствовать знаменитое шествие из ноктюрна «Празднества».

В пьесе «Менуэт» опять симптомы. Снова заметны традиции неоклассического Бизе (вспомним хотя бы менуэты из «Арлезианки») и снова они развиваются по-своему, с оригинальными ладовыми оборотами, с чертами стилизованной архаики. Вот где Дебюсси, еще не ставший законченным импрессионистом, уже проявляет тот вкус к изящно-стилизованной неоклассике (на французской основе), который особенно сильно скажется у него позднее.

Что касается заключительного номера «Маленькой сюиты», пьесы «Балет» с ее бойким маршем в начале [1] и вальсом в качестве второй темы, то тут, очевидно, выступает одно из живых ранних претворений Дебюсси городской музыки кафе, кабачков и кабаре Парижа, которые он так часто посещал в «богемный» период своей жизни.

Если у Сати, бывшего одно время завсегдатаем и пианистом кабаре «Черный кот», подобные танцевальные впечатления претворялись очень непосредственно, как бы в «сыром виде» (таков, например, его вальс «Je te veux», выдержанный в манере вальсов Эмиля Вальдтейфеля), то Дебюсси находил претворения более опосредованные и «сублимированные», но сохранявшие, однако (вплоть до вальса «La plus que lente» и прелюдии «Менестрели»), интонационные и ритмические связи с первоисточниками, вносившие в область «серьезного» искусства образы жанров легкой музыки. Естественно, что Н. Я. Мясковский, пурист в эстетике, несмотря на свою любовь к творчеству Дебюсси, назвал «Маленькую сюиту» «вопиюще тривиальной», годной лишь для «садовых оркестров» [2]. Мы можем отнестись к «Маленькой сюите» более снисходительно, видя как ее «тривиальность», так и попытки передать окружающие отзвуки жизни [3].

[1] Кстати, предвещающим интонации главной темы «Штирийской тарантеллы».

[2] Н. Я. Мясковский, том 2, стр. 92.

[3] Поэтому, конечно, «Маленькая сюита» быстро завоевала популярность и сохранила ее до наших дней.

Отдельные фортепианные пьесы, написанные Дебюсси около 1890 года, неравноценны по качеству и в целом и в частях. Пожалуй, наиболее слаб из них «Романтический вальс», который, несмотря на некоторые талантливые детали, не выходит за рамки шаблонно-салонных представлений о «романтизме». В бо́льшей или меньшей степени грешат многословием и вялостью формы «Баллада» [1], «Ноктюрн», «Грезы». Но все эти три пьесы примечательны большим вниманием композитора к сфере славянской песенности, с которой он достаточно широко ознакомился в России. Особенно любопытна в данном плане средняя часть «Ноктюрна», написанная в размере семи четвертей и варьирующая напев народного склада в переменном ладу фа — ре. Характерна и фактура пьесы «Грезы», где напевное солирование мелодии все время подчеркивается аккомпанементом. Вряд ли можно сомневаться, что указанные пьесы очень многим обязаны русским впечатлениям. «Мазурка» не слишком выразительна мелодически, но очень изобретательна по ритму. Общим своим характером она ближе к мазуркам Бородина, чем к шопеновским.

Немало волнующих обещаний мы находим в «Штирийской тарантелле», озаглавленной позднее «Танец» [2]. И дело тут не столько в своеобразных «вкусных» деталях, звучащих и теперь свежо (богато синкопированные и перемежающиеся ритмы, хроматизмы, нонаккорды, столкновения, квинтовые наслоения и т. д.), сколько в том, что Дебюсси находит здесь (очевидно, впервые!) секрет воплощения чисто импрессионистского экстаза света, красок и радости. Секрет этот заключается в том, чтобы тонко дифференцировать гармонии, регистры, фактуру по их звонкости или глухоте, «тусклости» или «светлости», и затем строить нарастание по ступеням (включая то

[1] Перед концом ее любопытно предвосхищение интонаций вальса «La plus que lente».

[2] В советском издании 1937 г. (Москва, Музгиз) — «Пляска».

гармонические сдвиги, то фактурные усложнения, то ритмические убыстрения),— ведя к подавляющей своей яркостью кульминации. Говоря иными словами, в «Танце» Дебюсси обрел очень важные, основополагающие элементы импрессионистской звуковой палитры — те, которые служат переходом «от мрака к свету». Остается лишь гадать, какие впечатления и настроения вызвали столь решительный и решающий «прорыв» к импрессионистскому искусству. Во всяком случае, они, несомненно, были очень сильными и волнующими.

Трудно с уверенностью говорить о «Бергамасской[1] сюите», поскольку это произведение, возникшее первоначально в 1890 году, не раз переделывалось и комплектовалось, получив окончательный вид только в 1905 году, в эпоху полной зрелости Дебюсси.

В первой, третьей и четвертой частях «Бергамасской сюиты» («Прелюдия», «Менуэт» и «Паспье») сильны неоклассические тенденции. В Прелюдию и Менуэт, вероятно, было внесено особенно много позднейших переделок и доделок — эти части сильнее всего отражают позднейший стиль Дебюсси. Подобное столкновение старого с новым делает их несколько надуманными. Паспье более наивно и свежо (хотя и более многословно, менее компактно по форме), поскольку здесь Дебюсси дальше от стилизации и свободнее пользуется найденными импрессионистскими контрастами и пятнами красок.

Но лучшей частью сюиты следует, конечно, назвать ноктюрн «Лунный свет» (быть может, это — та часть, которая называлась первоначально «Сентиментальной прогулкой»[2]). «Лунный свет» — одно из самых обаятельных вдохновений нежного и хрупкого романтизма раннего Дебюсси, который еще очень осторожно пользуется гармоническими средствами, но уже находит среди них весьма тонкие и изысканные.

[1] Название, очевидно, не от старинного итальянского танца, а от термина Верлена («...masques et bergamasques...» в «Clair de lune» из первой серии «Fêtes galantes».

[2] См. Vallas, стр. 131.

В музыке этой пьесы несомненно изображение струящейся воды (что сближает ее с пьесой «На лодке» из «Маленькой сюиты»), но эмоциональное содержание гораздо глубже и поэтичнее. «Струистость» всего лирического пейзажа поразительно пластична, форма неторопливо развертывается и замыкается с редкой естественностью и мягкостью. Мелос, при всей своей текучести, все-таки образует очень заметный и остающийся в памяти рисунок крупных, плавных волн благодаря секвенционным повторениям и усилениям основных попевок, а также благодаря ясным кульминациям. Несмотря на вероятные позднейшие усовершенствования пьесы, ранний Дебюсси повсюду чувствуется лирико-романтическими акцентами, позднее утраченными. Вновь приходит на память возможный прообраз этой музыки, и далекий и близкий по своему эмоциональному строю,— далекий в плане драматической напряженности, но близкий в плане поэтической одухотворенности. Это — дуэт Марины и Самозванца из «Бориса Годунова» Мусоргского, который мог быть уже знаком Дебюсси во время сочинения «Лунного света».

«Шотландский марш» на народную тему для фортепиано в четыре руки (1891), написанный по заказу и первоначально имевший программно-исторический комментарий [1],— произведение суховатое и довольно формальное, но с некоторыми любопытными особенностями. Так, во вступлении целотонные ходы терций свидетельствуют вновь о внимании молодого Дебюсси к целотонности, для которой он пока не находит ясной изобразительной функции. В начале фа-мажорной части Марша мягкие синкопированные квинтсекстаккорды в басу, создающие звукоритмический фон, могут в какой-то мере рассматриваться как прототипы фона из средней части ноктюрна «Празднество». Да и в других элементах «Шотландского марша» (например, в бойких скерцозных триолях второй его половины) можно, при достаточном внимании, уло-

[1] См. Vallas, стр. 128.

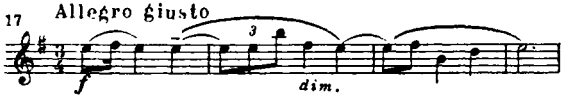
вить какие-то предвестники «Празднеств», хотя и смутные.

Наиболее значительным инструментальным произведением Дебюсси в эти годы явилась Фантазия для фортепиано с оркестром (1889—1891). В этой Фантазии — две части (но фактически три, поскольку вторая распадается на обширный медленный раздел и быстрый финал). Показателен монотематический принцип, проведенный через все произведение. Сочинение Фантазии явилось для Дебюсси как бы полем борьбы старых и новых начал формы. Он еще не отступил от классических расчленений, но уже осуществил многое в конструировании целого на основе свободных смен впечатлений и ощущений.

Главными образными основами Фантазии явились пейзажность и жанровость [1], то есть те элементы, которые продолжали особенно привлекать симпатии Дебюсси и впоследствии.

Фантазия еще заметно уступает лучшим инструментальным произведениям Дебюсси. В ней есть длинноты и «излишества» формы и оркестровки, а главное — еще не установилось вполне своеобразное звукосозерцание: наряду с формирующимся импрессионизмом нередко выступают пережитки лирико-драматической трактовки образов. Но тем более существенны характерные особенности, «прозрения» и прочные находки.

В образах природы Дебюсси удается избежать воздействия вагнеровской натурзвукописи. Дебюсси идет по пути, более близкому русским композиторам,— он ищет особой тонкости и просветленности колорита. Любопытно, в частности, что основная тема Фантазии в своем начальном облике «зовов природы» близка к интонационной сфере весенних тем «Снегурочки» Римского-Корсакова (было ли тут прямое влияние — судить трудно):

[1] Исследователи творчества Дебюсси издавна отмечают влияние на эту Фантазию «Севеннской симфонии» В. д'Энди (см. Vallas, стр. 83).

Аналогичные моменты близости дают себя знать и в других местах.

Первая часть Фантазии посвящена по преимуществу образу обновляющейся и расцветающей жизни природы. Скорее всего, композитор вернулся тут к идеям симфонической сюиты «Весна»; он воплотил их теперь с большой яркостью и силой. Что касается характерных ладово-гармонических средств, то и увеличенные трезвучия и целотонность уже явственно начинают играть тут целеустремленную звукописную роль: тональная неопределенность позволяет им выказывать чисто интонационную (а не логическую) сторону и колоритно выражать журчания, шелесты и т. д. К концу первой части Дебюсси дает колористическую кульминацию, уже напоминающую (как и в «Танце» — см. выше) широко развитый впоследствии прием импрессионистского нарастания: отдельные ритмомелодические фигуры энергично «вдалбливаются» на crescendo, а колористические сдвиги дают контрастные «пятна» сопоставлений.

Первый раздел второй части Фантазии хочется вновь назвать лирическим пейзажем. Но тут созерцательность тяготеет к томности, разнеженности. Эта тенденция (вполне осуществленная лишь позднее, в «Послеполудне фавна») сочетается с другой, все еще близкой к лирике Массне, Гуно, Шоссона, отчасти Форе. Результат поэтому неопределенный: чистый гедонизм еще не получает законченного развития, а традиционная лирика выступает ослабленной, словно обескровленной.

Во втором разделе второй части — финальном Allegro molto — Дебюсси хорошо удается ухватить и уже не выпускать колористический импульс жанрово-импрессионистского танца. Вариант основной темы с самого начала дан (у струнных басов) остинатно, и это служит основой дальнейшего тонического по-

строения формы при посредстве остинатных crescendo и контрастов колористических пластов. Не раз мы предчувствуем в музыке этого финала интонации и ритмы ноктюрна «Празднества» — не только, например, в отрывистых триолях духовых и струнных, но и в самой гармонии «тристановского» септаккорда от *ми-диез* (в виде квинтсекстаккорда), таинственно начинающего динамическое нарастание большого заключительного раздела (виолончели, фортепиано, литавры) [1]. Нет сомнения, что это место можно рассматривать, как прямой эскиз экстатического подъема в средней части «Празднеств».

Во всех частях Фантазии, наряду с целотонными оборотами и увеличенными трезвучиями, можно найти также другие новинки Дебюсси (сошлемся, для примера, на любопытную гамму из полуторатона, четырех тонов и полутона в пассаже фортепиано на стр. 93—94 указанного издания партитуры).

Судьба «Фантазии» оказалась несчастливой. В 1890 году она должна была быть исполнена под управлением Венсана д'Энди. Однако Дебюсси обиделся на то, что в последний момент (ввиду перегруженности программы) было решено исполнить только первую часть Фантазии. Не говоря ни слова, он снял с пюпитров оркестровые партии, унес их с собой и написал объяснительное письмо д'Энди — очень вежливое, но непреклонное [2]. Партитура была награвирована, но Дебюсси не разрешил ее издать. Впоследствии авторский запрет, очевидно, получил иной смысл: Дебюсси уже не считал свою партитуру достойной опубликования — он ушел вперед, превзойдя поиски и находки Фантазии (хотя и продолжал до некоторой степени ценить ее [3]). В итоге последняя

[1] Стр. 122 и далее партитуры (изд. E. Fromont, 1920).

[2] См. Y. Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy. Paris, 1962, стр. 53.

[3] Там же, стр. 54. См. также «C. Debussy». Catalogue d'exposition, стр. 36—37. Из письма Дебюсси к Э. Варезу (август 1909 г.) видно, что композитор собирался переделать Фантазию.

не была при жизни автора ни исполнена, ни опубликована. Первое ее исполнение состоялось лишь в 1919 году, а публикация в 1920.

Высоко оценил Фантазию (в 1919 г.) Равель, назвавший ее «очаровательной» [1]. Фантазия, с ее ясным и даже резковатым колоритом, безусловно, близка некоторым музыкальным картинам Равеля, в особенности, вакханалии из «Дафниса и Хлои».

Романсы Дебюсси, относящиеся к 1887—1891 годам, написаны на слова Верлена, Бодлера и Бурже. Это — шесть номеров, составляющие цикл «Забытые ариетты» (1886—1888, слова Верлена), другой цикл — «Пять стихотворений Бодлера» (1887—1890) и отдельные романсы на слова Бурже и Верлена (1891).

«Забытые ариетты» свидетельствуют уже о достаточно выраженных чертах импрессионизма. Культ эмоциональных мгновений, зыбкость настроений, утонченность и изысканность выступают повсюду.

Два романса из этой серии, пожалуй, особенно удачны. Это: «Плачет в сердце моем» и «Зелень». В первом из них фактура весьма проста, элегический тон дождливого пейзажа безукоризненно выдержан [2], но множество оттенков, колористических переходов и сдвигов заставляют внимательно вслушиваться в эту поэму безотчетной грусти [3] и находить в ней поэтическую правдивость.

Романс «Зелень» (1886) превосходен изяществом, тонкостью и затаенной страстностью выражения чувства. Очень наглядны тут импрессионистские краски гармонических сопоставлений и поворотов, то еле заметных, то контрастных. Основную тональность (соль-бемоль мажор) Дебюсси предваряет плагальным вступительным фрагментом ля-бемоль минора,

[1] René Chalupt, цит. соч., стр. 167.

[2] Кстати сказать, эта элегичность чем-то близка к аналогичным образам Рахманинова.

[3] «Не скорбь, а хандра»,— метко пишет Ж. Батори (J. Bathori, Sur l'interpretation des mélodies de Claude Debussy. Paris, 1953, стр. 17).

а затем смело вклинивает в нее и ре мажор, и ре-бемоль мажор, и ми-бемоль мажор, и до мажор и ми-бемоль минор (при этом техника колористических нонаккордов и мимолетных, «безустойных» модуляций уже весьма изощренна). Но, вместе с тем, Дебюсси ведет линию голоса очень естественно — и маленькими волнами эмоциональных порывов, и общей большой волной подъема и угасания.

Хороши и другие романсы серии. Из них романсы: «Это томный экстаз», «Хандра» и «Тень деревьев» — родственны очень верным воплощением верленовских настроений, зыбких и пугливых любовных эмоций, отвлеченных от чувства рефлексией или созерцательностью. Романс «Деревянные лошадки», с его стремительным ритмом карусели и то терпкими, то нежными красками, выражает иного Дебюсси, увлеченного вечным движением мелькающих образов. По мнению Ж. Батори, певцы при исполнении этого романса — «подлинной сцены, живописной картинки» — напрасно боятся контрастов[1]. Конец «Деревянных лошадок» вновь влечет в тишину и сумрак (все шесть романсов серии заканчиваются совсем тихо!).

Называя «Зелень» и «Хандру»[2] «акварелями», Дебюсси дает ранний пример своего пристрастия к живописным терминам для обозначения звуковых образов. Впоследствии это пристрастие вырастет, широко разовьется, свидетельствуя как о глубоком творческом внимании к достижениям живописного импрессионизма, так и о культе синэстезий (об этом ниже).

Несмотря на все их своеобразие, «Забытые ариетты» Дебюсси имеют прародителей и родственников, их родословная ведет за рубеж. Некогда Шуман в своих романсах очень выразительно и ярко противопоставил шубертовской песенности эмоционально-речитативные акценты человеческого «я». В этом

[1] Bathori, стр. 20.

[2] И у Верлена и у Дебюсси эти заглавия даны на английском языке: «Green» и «Spleen»

смысле шуманизм, как средство образной индивидуализации, как музыкальная речь, подчеркнуто субъективная,— получил впоследствии широкое развитие. Дебюсси, очевидно, живее всего воспринимал шуманизмы, преломленные в творчестве Бородина и Грига (вспомним, для примера, романс Бородина «Отравой полны мои песни» и романс Грига «В альбом» — соч. 25 № 3) [1]. Развивая подобные шуманизмы в импрессионистском направлении, Дебюсси и достигает образов, подобных образам романса «Тень деревьев».

Кстати сказать, шуманизмы встречаются и у Форе (например, в романсе «Встреча» — соч. 21 № 1, 1881), но редко [2]. Что касается «григовских шуманизмов», то Форе стал претворять их не раньше Дебюсси (см., например, «Слезы» — соч. 51 № 1, около 1889). Еще позднее (например, в романсе «Вечер» — соч. 73 № 2, 1900) Форе претворяет и Грига и Дебюсси одновременно!

В плане сближения Грига с ранним Дебюсси следует обратить особое внимание на романс «Зелень» из «Забытых ариетт». Крайне любопытно сопоставить его с почти одновременно возникшим романсом Грига «Весенний дождь» (соч. 46 № 6, 1889). Если более ранние сочинения Грига могли влиять на Дебюсси, то тут Григ и Дебюсси как бы параллельно создают два произведения, отмеченные несомненным родством эмоций и выразительных средств. Но весьма заметно и различие. У Грига эмоции чрезвычайно непосредственны и свежи, у Дебюсси они завуалированы дымкой какой-то душевной усталости (в чем композитор чутко следует за поэтом, но даже усиливает эту усталость).

Музыка «Пяти стихотворений Бодлера» ознаменовала период острого творческого кризиса, сильного

[1] Музыку Бородина, как уже говорилось, Дебюсси знал и любил со времени поездок в Россию. С музыкой Грига он познакомился рано и вначале очень любил ее (см. Durand, I, стр. 111).

[2] Форе в романсах скорее «шубертизирует», чем «шуманизирует».

увлечения Вагнером и попыток преодолеть как тенденции Вагнера, так и французские традиции лирики Гуно, Массне и т. п.

В романсе «Балкон» (январь 1888) Вагнер «Тристана и Изольды» чувствуется постоянно — и в хроматизмах, и в подголосочной полифонии, и в «бесконечной мелодии», и в секвенционных нарастаниях, и в отдельных гармонических и мелодических оборотах, ритмах. Но, конечно, это — Вагнер, своеобразно претворенный. Гармонии Вагнера становятся еще более утонченными и блуждающими, выделяя, подчас, принципиально новые элементы, например, столь любимые впоследствии Дебюсси аккордовые параллелизмы. Но главное отличие — в изменении эмоционального тонуса. Томно-чувственное играло у Вагнера большую роль, но благодаря силе эмоции развивалось до бурно-страстного. Здесь же эмоциональная энергия неизмеримо слабее, и томность (вдобавок усиленная изощренностью гармонии) выступает на первый план, позволяя, конечно, выразить образы текста.

В других романсах цикла вагнеризм заметен меньше, несмотря на отдельные интонационные реминисценции. Но все же Дебюсси не удается выйти из полосы творческого смятения, добиться ясности, которая уже встречается в более ранних романсах.

В «Вечерней гармонии» (январь 1889) [1] много гармонических тонкостей, предвещающих более позднего Дебюсси (показательны, в частности, хроматизмы первых двух тактов Tranquillo или мягкие сопоставления заключительного каданса). Примечательны и контрасты мелодической линии — то интонационно неопределенной (первые четыре такта вокальной партии), то очень простой и тональной (последующие три такта). Дебюсси явно ищет оригинальности, то искривляя и «ломая» вокальную линию, то сопровождая простые ходы мелодии усложненными гармониями. Он боится быть традиционным,

[1] Третья строка стихотворения («Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе») послужила впоследствии эпиграфом для одной из Прелюдий Дебюсси.

но взамен этого не раз впадает в нарочитость и некоторую надуманность.

Романс «Фонтан» (март 1889), пожалуй, оригинальнее всех, так как содержит характерные элементы колористической звукописи. Первоначальные упорные секунды, изображающие легкие всплески воды, конечно, восходят к романсам Бородина. А затем, когда начинают звенеть и переливаться пассажи меняющихся гармоний (с ritenuto и Poco mosso), в том числе и целотонных с увеличенными трезвучиями, мы ясно чувствуем уверенно формирующуюся самобытность Дебюсси, звукописца-гедониста, зовущего наслаждаться каждым отзвуком природы. Оригинален и финальный каданс с его таинственным «затуханием» только что мелькавших и струившихся образов. Любопытно также, что куплетные по форме стихи Бодлера Дебюсси кладет на музыку так, что рефрены[1] (с одинаковой вокальной партией) варьируются благодаря различному аккомпанементу.

Романс «Сосредоточенность» (1889) примечателен тонкой выработкой регистрово-гармонической «светотени» аккомпанемента. Гармонии совсем глухи и тускло-мрачны, полны смутных отголосков в сопровождении слов «Сумрак окутывает город»[2], но достигают значительной звонкости и прозрачности перед концом романса. Это заключение — симптом весьма развитой впоследствии в творчестве Дебюсси системы звуковых «метафор», стремящихся воплощать световые явления.

Что касается романса «Смерть любовников», то он — наиболее ранний из цикла (1887) и не выдается яркостью, но показателен, так же как попытка рафинированного развития «тристановских» гармоний.

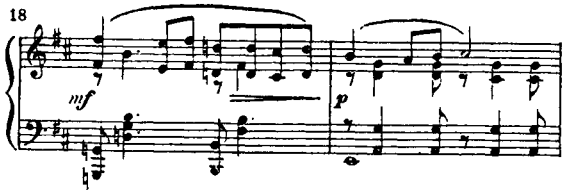
В целом, цикл «Пяти стихотворений Бодлера» (некоторые пьесы которого велики по размерам), безусловно, оказался для Дебюсси значительным опытом подготовки оперной музыки, опытом построения

[1] Текст их частично изменен.

[2] «...Аккомпанемент кипит всеми шумами города»,— отмечает Ж. Батори (Bathori, стр. 29).

вокально-инструментальных картин-настроений. Но непреодоленные творческие колебания и сомнения не позволили Дебюсси в этом цикле достичь полной ясности задач и намерений [1].

Среди романсов Дебюсси, относящихся к данному периоду, следует отметить два романса на слова Бурже («Душа ветреная и страдающая» и «Колокола», дата на рукописи — июнь 1891 [2]). Тексты этих романсов (из книги «Признания», 1882) выражают типичные для лирики Бурже меланхолически-мечтательные сожаления о былом. И вот музыка Дебюсси вновь обретает простоту, прозрачность, кристалличность, утраченные в «Пяти стихотворениях Бодлера». Тут есть и нонаккорды, и «тристановские» септаккорды, и прочие «пряности», но нет ни избыточного хроматизма, ни бесконечных мелодических и гармонических блужданий, ни нарочитых осложнений вертикали подголосками и наслоениями. Некоторые обороты из романса «Душа ветреная и страдающая» заставляют вновь вспомнить о влиянии русской музыки (пример 18, фортепианная партия):

18

И суть тут не в каких-либо заимствованиях, а в стремлении к простоте и общедоступности эмоций.

Особенно выразителен романс «Колокола» — лирический пейзаж редкой тонкости и обаяния, где хру-

[1] Кстати сказать, этот цикл привел в восторг Габриэля Форе, который назвал его произведением гения (см. Lockspeiser, стр. 121).

[2] Возможно, впрочем, что 1891 год — только дата окончательной редакции (см. Vallas, стр. 129).

стальный перезвон полон тихой, щемящей грусти. Видимо, этим романсом Дебюсси прощался с романтическими мечтами юности.

В 1891 году возникли и новые романсы на слова Верлена (тексты: «Печалится звук рога», «Уступы изгородей вьются без конца», «Море прекраснее соборов» — были взяты из книги поэта под названием «Мудрость»).

Эти тексты, очевидно, увлекли композитора сочетанием лирических акцентов с живостью и хрупкостью беглых впечатлений.

В романсе «Печалится звук рога» Дебюсси при посредстве гармонических средств, уже ставших у него излюбленными (увеличенные трезвучия и целотонность, «тристановские» септаккорды, нонаккорды), колоритно сопоставляя регистры, создает пейзаж, полный каких-то терпко-смутных звучаний, которые, по словам текста, «и чаруют и удручают» одновременно.

В романсе «Уступы изгородей вьются без конца» мы находим ранний пример другого, типичного впоследствии Дебюсси, автора пейзажей, пронизанных «звоном света». Можно заметить здесь несколько основных звуковых красок, очень эффектно чередуемых композитором. Сначала это пустые квинты и кварты, разбитые аккорды. Затем гармония наполняется и насыщается арпеджиями, басовыми опорами, начинает пестреть быстрыми аккордовыми чередованиями. А под конец Дебюсси дает мягкое, ласкающее и нежно звенящее заключение («колокола — словно флейты в небе»). В романсе вновь и вновь сказывается живейшее внимание Дебюсси к световым образам, которые он выразительно и своеобразно переводит на язык звуков.

Романс «Море прекраснее соборов» проявил раннее стремление композитора к стихии, которую он любил с детства и которой посвятил позднее столь вдохновенные страницы. Здесь старые, традиционные приемы звукописи уже сочетаются с характерными тенденциями мягкости, туманности, неожиданных

эффектов изысканного, пряного гармонического колорита.

Сопоставление романсов Дебюсси на стихи Бодлера, Бурже и Верлена приводит к важным выводам. Поэзия Бурже оказалась созвучной некоторому периоду идейно-эстетического развития Дебюсси, когда он сохранял в душе значительную долю мечтательно-элегического романтизма. К концу восьмидесятых годов эта тенденция стала распадаться, выветриваться, и автор «Признаний» Дебюсси уже не удовлетворял. Но попытка опереться на поэзию Бодлера не оказалась вполне удачной. С присущей ему уже в юности эстетической чуткостью Дебюсси пытался верно отразить поэзию Бодлера, и «вагнеризм» оказывался при этом по-своему уместным, поскольку именно Бодлер, найдя в музыке Вагнера созвучное искусство, горячо пропагандировал его во Франции. Однако, сочиняя музыку на стихи Бодлера, Дебюсси, в сущности, все время выполнял какой-то давящий труд. Поэзия Бодлера оказывалась для него слишком эмоционально насыщенной и «тяжелой». Надо думать, что, осиливая бодлеровские образы, Дебюсси не только понял их далекость, но и окончательно постиг бесперспективность вагнеризма. Уже в бодлеровском цикле (особенно в романсе «Фонтан») наметился порыв к чему-то более прозрачному, легкому, лучезарному.

Возвратившись же к поэзии Верлена, Дебюсси вновь нашел в ней очень близкие и дорогие черты чрезвычайной эмоциональной подвижности и восприимчивости (хотя глубина страданий, порою выступающая у Верлена как дань его связям с пораженной Коммуной, была Дебюсси, конечно, чужда). Верлен только намечал пути к гедонистическим экстазам импрессионизма, Дебюсси же предстояло выразить их с исчерпывающей полнотой.

В конце восьмидесятых и в самом начале девяностых годов Дебюсси был занят также оперными замыслами.

Одним из них явился замысел оперы на сюжет

пьесы Метерлинка «Принцесса Малейн», который не пошел дальше хлопот о согласии Метерлинка [1].

Другой замысел занимал Дебюсси довольно долго (1890—1892). Это была работа над оперой «Родриго и Химена» (либретто которой было сделано Катюлем Мендесом специально для Дебюсси). Сюжет напоминал «Сида», и вначале Дебюсси питал надежду написать свою музыку. Однако, по мере работы, либретто становилось композитору все более антипатичным из-за шаблонных приемов французской «большой оперы» [2], да и потому, что сама драматургия не отвечала его чаяниям.

Все же значительная часть музыки была написана (ныне рукопись хранится в частной коллекции). Современники Дебюсси, знакомившиеся с отрывками музыки «Родриго и Химены» во время ее сочинения, а также исследователи, которым удалось посмотреть сохранившуюся рукопись, отмечали весьма противоречивый и сложный характер этого сочинения.

По свидетельству одного из знакомых Дебюсси, Н. Лебо, музыка «Родриго и Химены» была «гораздо более романтической», чем «Пеллеас и Мелизанда» и, к тому же, «начиненной многочисленными уступками» господствующим вкусам [3]. По воспоминаниям Г. Шарпантье, в музыке оперы ощущалось влияние «Лоэнгрина», но звучали и трубы будущих «Ноктюрнов» Дебюсси [4]. Р. Бонёр вспоминал, что в музыке «Родриго и Химены» уже чувствовались будущие интонации Голо из «Пеллеаса и Мелизанды» [5]. Л. Валлас, ознакомившись с партитурными набросками «Родриго и Химены», нашел в них отзвуки Вагнера

[1] См. Vallas, стр. 143. В 1889 году Дебюсси работал над музыкой к драме Вилье де Лиль-Адана «Аксель». Около 1890 года началось сотрудничество Дебюсси с писателем Габриэлем Муреем (французским переводчиком Суинбёрна). Однако целый ряд совместных проектов (на протяжении многих лет) не привел к реальным результатам.

[2] См. Vallas, стр. 138.

[3] Peter, стр. 148.

[4] Vallas, стр. 137.

[5] R. Bonheur, цит. статья, стр. 5.

и Шабрие[1], отметил и очевидное влияние Мусоргского, подтверждая его нотным примером из вступления[2].

Очевидно, сочинение музыки «Родриго и Химены» явилось для Дебюсси тяжелым, мучительным, но не бесполезным опытом формирования собственного оперного стиля. Композитор сопоставлял, отбирал, вырабатывал, уклоняясь то в ту, то в другую сторону, отдаваясь различным увлечениям и стараясь преодолеть их. Он явно стремился примирить непримиримое. Хотел написать нечто «для успеха», «для славы»[3] и, вместе с тем, не изменить своим художественным идеалам.

30 января 1892 года Дебюсси писал Роберу Годе, что его жизнь «печально лихорадочна по причине этой оперы, где все против меня...»[4]

В конце концов Дебюсси не выдержал. Он бросил сочинение «Родриго и Химены» и даже объявил написанное уничтоженным. На деле эти попытки уцелели в виде эскиза с указанием оркестровки.

Но особенно важно то, что самый опыт оперного творчества сохранился в памяти композитора и многому научил его. Теперь Дебюсси стоял на пороге своей зрелости, ему предстояло создать ряд замечательно самобытных и мастерских сочинений.

[1] Vallas, стр. 138—139.
[2] Там же, стр. 111—112.
[3] Об этой временной слабости композитора см. главу «Химена-совратительница» в книге Дитши.
[4] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 97.

Глава шестая

ПЕРВЫЕ КРУПНЫЕ УСПЕХИ
(1892—1895)

В начале девяностых годов внешняя политика Франции ознаменовалась усилением связей с Россией, растущей экспансией французского капитала, начавшего вытеснять немецкий в кредитовании русской промышленности. В 1892 и 1893 годах была подписана и ратифицирована военная конвенция, вполне оформившая франко-русский союз. Он долженствовал противостоять притязаниям Германии, которая уже в 1887 году вновь грозила напасть на Францию в союзе с другими государствами.

После краха буланжизма, доказавшего невозможность монархии во Франции, даже наиболее реакционные круги французского дворянства и духовенства осознали необходимость как-то ладить с республиканским правительством, поддерживать его и... объединиться с ним в борьбе против социализма.

Между тем, социалистическое движение росло, выказывая себя не только крупными забастовками, но и парламентскими успехами, формированием выдающихся вождей. Так, во время забастовки в угольном районе Кармо (1892) выдвинулся Жан Жорес, еще недавно бывший буржуазным республиканцем, но ставший социалистом. Специальная энциклика папы Льва XIII, направленная против идей социализма (1892), свидетельствовала о серьезном беспо-

койстве клерикальных кругов. Значительную победу одержали французские социалисты на выборах 1893 года, происходивших вскоре после раскрытия скандальной коррупции прессы, министров, депутатов, сенаторов в связи с делами компании Панамского канала. Но сами организации социалистов разъедались тенденциями реформизма, оппортунизма, что очень мешало единству и целеустремленности рабочего движения, борьбе французского пролетариата.

Тем временем французское общество всколыхнулось в связи с громким процессом офицера генерального штаба, еврея Альфреда Дрейфуса, ложно обвиненного в государственной измене и приговоренного к пожизненной каторге (1894). Дрейфус был сослан на Чертов остров (вблизи Новой Каледонии), а реакционеры пытались использовать этот приговор для разжигания антисемитизма и похода на республиканский режим, на элементарные демократические свободы. Впрочем, разгар ожесточенных столкновений дрейфусаров и антидрейфусаров был еще впереди — он наступил в самом конце девяностых годов в связи с пересмотром дела Дрейфуса.

Присматриваясь к французскому искусству этого времени, мы замечаем и следование традициям и некоторые изменения.

В творчестве Золя сильнее всего оказался в эти годы роман «Разгром» (1892), обличающий бонапартистский политический авантюризм и сочувственно отзывающийся о жертвах Коммуны. В романе «Доктор Паскаль» (1893), завершившем огромную серию «Ругон-Маккаров», Золя приметно ушел от социальных проблем в сторону «обоснования» своей теории наследственности. Симптоматично, что философия «радости жизни», столь занимавшая импрессионистов, вновь развивается Золя в этом романе. Что же касается романа «Лурд» (1894) из новой серии «Три города», то он, несмотря на всю силу своего антиклерикализма (вызвавшего ярость Ватикана), страдал громоздкостью и нарочитостью натуралистических описаний.

Выделяется творчество Жюля Ренара. Еще недавно писавший декадентские стихи, он теперь выступает с повестями «Паразит» (1892) и «Рыжик» (1894), разоблачающими буржуазные нравы, правдиво показывающими комическое и страшное в мещанском быте.

В творчестве Анатоля Франса начинают крепнуть черты острой критики социальных порядков — эксплуатации, колониализма, милитаризма, ханжества (роман «Суждения господина Жерома Куаньяра», 1893).

Жюль Верн в романе «Плавучий остров» (1895), наряду с обычной смелой научной фантастикой, дает сатиру на Соединенные Штаты Америки и на противоречия капитализма вообще.

Эдмон Ростан в пьесе «Романтики» (1894) пытается, высмеивая эпигонские приемы романтического театра, спасти и возвеличить самое существо романтизма — пылкость, чистоту и поэзию человеческих чувств.

Его попытка особенно понятна ввиду углубления разочарованности, культивирующей скепсис, цинизм, себялюбие, которые несет с собою декадентское искусство. В предисловии к своему стихотворному сборнику «Такой, как в мечте» (1892) Анри де Ренье провозглашает своей задачей «эмблематическую апологию Себя». Поэт (высоко ценимый Дебюсси) грезит о «земле своего Молчания и своего Одиночества», наполняя стихи образами судьбы, печали, таинственности, смерти, «вéчера и надежды», желаний и забвений, совершенствуясь в искусстве говорить красиво и неопределенно, маня маской великих страданий и душевной содержательности. В 1894 году выходят в свет «Песни Билитис» приятеля Дебюсси, Пьера Луиса, в которых автор смакует пороки и извращенность древнегреческой поэтессы-куртизанки, рисуя их как нечто естественное и желанное. Этот вызов показной буржуазной нравственности на деле призывал лишь к буржуазной безнравственности.

Но вот и нечто глубоко противоположное.

В 1893 году маститый представитель парнасской школы поэт Хосе Мария де Эредиа выпускает под характерным заглавием «Трофеи» сборник своих сонетов и маленьких поэм, написанных в разное время. Тут образы древней Греции, Сицилии, Рима, Средних веков, Возрождения, Востока, тропиков облечены в безукоризненно отточенные формы, сочетающие роскошную декоративность колорита с холодным достоинством эмоций [1].

Следует упомянуть и о заметном в это время развитии католических тенденций в литературе. Молодой Поль Клодель, будущая официальная знаменитость французской литературы, испытавший в 1886 году внезапное религиозное «обращение» посреди собора Парижской богоматери, с начала девяностых годов пишет мистические пьесы. Затхлая католическая мораль портит и развязку пьесы Ростана «Далекая принцесса» (1895), в которой немало тонкой романтической поэзии, тоски о несбыточном, характерных попыток поставить мечту выше реальности (а именно такие попытки окажутся типичными и для Дебюсси). К католицизму склоняется в 1895 году и либерально мысливший раньше литературный критик Фердинанд Брюнетьер («После визита в Ватикан»).

Оглядываясь на произведения, созданные в начале девяностых годов живописцами-импрессионистами, мы видим, что Моне продолжает ловить капризы колористических мгновений, развивая декоративную рыхлость письма (знаменитая серия «Руанских соборов», вовсе растворяющая материю в свете, относится к 1894 году), что Писсарро отходит от временно увлекшего его пуантилизма и отчасти возвращается к прежней своей манере (хотя теперь с гораздо более мелким и беспокойным мазком — опыт техники дивизионизма не прошел даром!), что Си-

[1] Кстати сказать, знакомство Дебюсси с Эредиа (1897), не произвело на композитора никакого впечатления (см. Lockspeiser, стр. 151).

слей, напротив, словно бы ищет большей плавности и задумчивости образов.

Ренуар — в разгаре своего «перламутрового периода», вернувшего художника к щедрой красочности, но более гармоничной, более изысканной, чем раньше.

Творчество Тулуз-Лотрека, посвященное циничноскептическому, а по сути дела, очень грустному бытописанию парижских «злачных мест», достигло расцвета. Парадоксальная поэтизация уродливого и отталкивающего порой доходит у него до крайних пределов (таковы, например, портреты знаменитой эстрадной певицы Иветты Гильбер — 1894). С блеском великолепного наблюдателя-стенографа и с какой-то мучительной болью души увековечивает Лотрек образы всего этого колоритного, беспокойного, разнообразного, но жалкого в безволии своих страстей мира.

Между тем Гоген на таитянских картинах («Женщина, держащая плод» — 1893) продолжает развивать буйные контрасты красок, вместе с тем, все заметнее стремясь к их обузданию, к монументализму, к гармонии, мечта о которой должна возместить ему разочарование в цивилизации.

По иному пути движется Анри Руссо. Он словно утверждает незыблемость мира, прилепляясь к наивному, простодушному мировоззрению, как бы игнорирующему противоречия жизни (таковы: «Столетие независимости» — 1892, «Прошлое и настоящее» — 1895). Неуклюжий, подобный угловатой кукле мальчик, невозмутимо сидящий на острых утесах (1895?), почти назойливо выражает идею покоя и безмятежности. Но и эта занятная художественная индивидуальность не оказалась глухой к тревожным эмоциям времени. На картине Руссо «Война» (1894) странная, уродливая лошадь с безумным седоком несется по воздуху над изуродованными трупами, которые расклевывают во́роны.

В эти же годы (1894—1895) начинается творческий путь П. Пикассо, ранние произведения которого

не дают пока возможности предчувствовать его будущее.

В современной французской музыке продолжают развиваться ранее сложившиеся тенденции. Премьера «Вертера» Массне (1892, Вена) [1] подтверждает прочность неоромантических традиций во французской опере. Другая опера Массне — «Таис» (1894) разделяет некоторые из нападок реакции на одноименный роман А. Франса (хотя и либреттист Луи Галле, и композитор уходят от первоисточника в сторону сладкой чувствительности). В «Портрете Манон» (1894) Массне стремится закрепить успех одного из самых удачных своих произведений.

Проходят парижские премьеры старой и лучшей оперы Сен-Санса «Самсон и Далила», оперы Э. Рейера «Саламбо» (обе в 1892 году).

Форе в своих романсах на слова Верлена (1891—1892, из цикла поэта «Милая песня») показывает, насколько он дальше от истинного понимания поэта, чем Дебюсси, насколько претворяет его наивнее и классичнее [2].

Брюно ведет свою линию ориентации на сюжеты и эстетику Золя («Осада мельницы» — 1893).

Но появляется и новое композиторское имя. Молодой Морис Равель, преодолевая влияния Шабрие и Сати, пишет в 1895 году свои первые выходящие в свет фортепианные произведения: «Старинный менуэт» и «Хабанеру» (последнюю — для двух фортепиано). «Старинный менуэт» — произведение незрелое, но в нем уже заметны типические черты будущего Равеля: тенденция сочетать неоклассицизм с рафинированностью сладких гармоний, тяготеющих к

[1] Сама опера была написана значительно раньше, во второй половине восьмидесятых годов.

[2] Кстати сказать, Форе не раз возвращался к Верлену. В романсе «Хандра» («Плачет в сердце моем...», соч. 51, № 3, около 1889 г.) музыка напоминает «Маргариту за прялкой» Шуберта. В романсе «Тюрьма» (соч. 83, № 1, около 1900 г.) музыка заметно сложнее, приближаясь к Григу и Дебюсси.

непривычным ладовым оборотам[1], к непревзойденной по пряности трактовке секунд, септим, нон, ундециям; любовь к виртуозности пианистической фактуры. В «Хабанере» (вошедшей позднее в «Испанскую рапсодию») Равель завязывает столь важные для него впоследствии связи с музыкой Испании (кстати сказать, тема этой пьесы послужила поводом несколько лет спустя обвинить Дебюсси... в плагиате, поскольку он дал в своей пьесе «Вечер в Гранаде» тему очень сходную).

В начале девяностых годов материальные условия жизни Дебюсси[2] оставались очень необеспеченными. Он не хотел жертвовать своими художественными убеждениями, а завоевать признание, оставаясь оригинальным и самобытным, было нелегко. Музыку Дебюсси исполняли мало, и успеха она не имела. Заработки оказывались случайными. Приходилось заниматься переложениями, выступать (в частности, с исполнением на фортепиано произведений Вагнера)[3].

[1] Здесь, в частности, минорная доминанта в мажоре.

[2] Отметим, что с 1893 года он стал именовать себя Клодом.

[3] Интересные данные о жизни, эстетических и этических взглядах Дебюсси содержатся в двух его письмах к князю А. Понятовскому, относящихся к сентябрю 1892 и февралю 1893 годов. Письма эти, заимствованные из мемуаров Понятовского «D'un siècle à l'autre» (Paris, 1948), обильно цитируются Валласом (см. V a l l a s, стр. 145—149). Есть, однако, серьезные основания сомневаться в их подлинности. Стиль этих писем, местами очень развязный, не слишком согласуется со стилем бесспорных писем Дебюсси. Но имеется и другой, более веский повод к сомнению. Во втором из писем изложена пессимистическая и скептическая философия желания. Крайне любопытно, что этот отрывок (V a l l a s, стр. 147) мы почти дословно находим в фрагментах романа Жюля Лафорга, опубликованных только два года спустя после смерти Дебюсси (см. J. L a f o r g u e. Dragées. Charles Baudelaire. Tristan Corbière. Paris, 1920, стр. 109. Это редкое издание было выпущено в количестве всего 500 экземпляров). Конечно, можно допустить, что Дебюсси был знаком с рукописью умершего в 1887 г. Лафорга, творчество которого очень любил, и в своем письме свободно изложил его мысли. Но не вероятнее ли предположить, что письма Дебюсси к Понятовскому — апокрифы? Именно это предположение заставляет нас воздержаться от их цитирования.

Личная жизнь Дебюсси в это время ознаменовалась растущими стремлениями к самостоятельности.

В самом конце восьмидесятых или в самом начале девяностых годов (скорее всего, в 1889 или 1890 году) Дебюсси встретился с женщиной, которая именуется в ряде его биографий «Габи с зелеными глазами» [1]. Это была Габриэль Дюпон (1866—1945), уроженка города Лизьё в Нормандии, дочь аппретурщика тканей и портнихи, жившая в Париже с 1887 года. Почти на десять лет Габи [2] стала подругой жизни Дебюсси, преданной и заботливой, помогавшей ему сводить концы с концами в трудные годы, когда композитор, увлеченный крупными замыслами, не имел еще ни средств, ни положения в свете. То была, как пишет Петер, «нищета на двоих», но Габи проявляла много самоотверженности, только бы ее Клод мог работать [3].

В конце восьмидесятых годов Дебюсси уехал от родителей и поселился на rue de Londres (№ 42), недалеко от вокзала Сен-Лазар. Здесь он занимал небольшую комнату с убогой обстановкой и обоями, изображавшими Карно (президента Франции), окруженного маленькими птицами. Впоследствии Дебюсси в одном из писем к Жоржу Жан-Обри шутливо спрашивал: к чему может привести созерцание подобного? И отвечал: к потребности не бывать никогда у себя [4].

Позднее (в июле 1893 года) Дебюсси поселился на rue Gustave Doré (№ 10), около Ваграмской площади, а в сентябре 1898 года переехал на rue Cardinet (№ 58) в этом же районе, где была закончена опера «Пеллеас и Мелизанда».

Насколько духовным оказался союз Дебюсси и Габи,— судить трудно. Согласно ряду биографов, Габи была женщиной ограниченной, чуждой интере-

[1] «Дама с зелеными глазами» — так назывался современный роман Дюбю де Лафореста (см. Dietschy, стр. 95).

[2] Приятели Дебюсси называли ее также Лери.

[3] См. Peter, стр. 32—33, 144—146.

[4] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 121.

М. Метерлинк в период создания «Пеллеаса и Мелизанды»
С гравюры работы Ш. Дудле

сам искусства. Но есть и более достоверное свидетельство — о том, что она отличалась умом, художественной чуткостью, хорошим вкусом и даже помогала Дебюсси советами в творчестве [1].

Так или иначе, но уже в 1894 году этот союз грозил распасться. Видимо, Дебюсси хотел узаконить свое семейное положение, найдя себе жену из худо-

[1] См. H. Pellerin. C. Debussy et la pays d'Auge, «Le Pays d'Auge», 1957, mai — juin, Lisieux.

жественного мира. Так возникла помолвка с певицей Терезой Роже (1894), впрочем, быстро расторгнутая (из-за разногласий и сплетен) [1]. Союз с Габи возобновился и продолжался еще несколько лет.

Сохранилось довольно много фотографий Дебюсси, относящихся к 1892—1895 годам. Это, например, четыре фотографии, изображающие Дебюсси в семье Шоссона (1893), снимок группы в составе Дебюсси, Шоссона с женой и Раймона Бонёра (1893), фотография Дебюсси, стоящего на берегу Марны (1895), и др. [2].

Сравнивая эти фотографии с изображениями римского периода, мы опять замечаем существенную разницу. Исчезает сумрачность и замкнутость, в выражении лица появляется что-то светлое и убежденное. Перед нами художник, осознавший свой путь, идущий по нему; художник, охваченный вдохновением и порывом, эмоции которого заметны даже сквозь сохранившуюся маску скрытности и сдержанности. Творческие задачи в это время волнуют Дебюсси страстно и безудержно, он весь горит замыслами и идеями.

Знаменательно, что при этом соприкосновение Дебюсси с русской музыкой возобновляется, а любовь к ней усиливается и расширяется.

20 января 1894 года на концерте Национального общества Дебюсси играет (в четыре руки с Рене Шансарелем) фортепианное переложение «Испанского каприччио» Римского-Корсакова. В ноябре 1895 года, слушая в концерте «Тамару» Балакирева, Дебюсси «бледнеет от волнения».

[1] Расстроилась и другая попытка Дебюсси жениться — на Катрин Стевенс, дочери бельгийского живописца Альфреда Стевенса. Промелькнули также: поэтическое увлечение Ивонной Лероль (дочерью приятеля, живописца Анри Лероля), которую Дебюсси называл старшей сестрой Мелизанды (см. Dietschy, стр. 111), дружба с талантливой скульпторшей Камиллой Клодель (сестрой Поля Клоделя).

[2] См. A. Gauthier. №№ 39—42, 47, 55 и др., а также стр. 231, 235 и 249 этой книги.

Дебюсси у Э. Шоссона (1893)

Но наиболее важным фактором сближения Дебюсси с русской музыкой в это время явилось тщательное ознакомление с клавиром «Бориса Годунова» Мусоргского, который он многократно проигрывает и тщательно изучает, гостя́ в 1893 году у Шоссона (в Люзанси, на берегу Марны) [1].

«Борис Годунов» оказывается для Дебюсси не просто интересным, увлекательным сочинением, но превосходной творческой школой, помогающей строить свою собственную оперную драматургию.

И это очень своевременно, так как именно в 1893 году происходит знакомство Дебюсси с драмой Мориса Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда» (представление ее состоялось в Париже, на сцене театра «Буфф-Паризьен» 17 мая 1893 года; кроме того, Дебюсси купил и прочел текст пьесы). К концу этого же

[1] По словам Альфреда Мортье, Дебюсси говорил ему в 1892—1893 гг.: «Шабрие, Мусоргский, Палестрина,— вот что я люблю» (Dietschy, стр. 73).

года у Дебюсси созревает решение писать оперу на данный сюжет[1]. Но уже летом 1893 года (в июле) композитор, пользуясь содействием Анри де Ренье, просит Метерлинка дать согласие на использование его драмы для оперного либретто и получает это согласие (в письме драматурга к Ренье от 8 августа 1893 года)[2].

Вслед за этим Дебюсси вместе с Пьером Луисом отправляется к Метерлинку в бельгийский город Гент, чтобы окончательно договориться. По пути он заезжает в Брюссель, где видится со своим ранним и восторженным почитателем, выдающимся бельгийским скрипачом Эженом Изаи.

В одном из писем к Шоссону Дебюсси дает такую характеристику своей встречи с Метерлинком в Генте: «сначала у него были повадки молодой девушки, которой представляют будущего мужа, потом он растаял и сделался очаровательным; он говорил со мной о театре попстине как человек совершенно замечательный. Что касается «Пеллеаса», то он дает мне разрешение на купюры и даже сам указал очень важные, даже очень полезные!»[3].

Много позднее П. Луис в письме к брату Жоржу от 20 апреля 1914 года вспоминал по поводу этой встречи: «Я говорил за него (за Дебюсси.— *Ю. К.*), так как он был слишком застенчив, чтобы объясняться самостоятельно; а поскольку Метерлинк был еще застенчивее и ничего не отвечал, то я ответил за Метерлинка. Никогда не забуду этой сцены...»[4].

В этой главе мы не будем касаться всей истории «Пеллеаса и Мелизанды», поскольку этой опере (за-

[1] См. O. d'Estrade-Guerra. Les manuscrits de «Pelléas et Mélisande» de C. Debussy, «La Revue Musicale», 1957, № 235, стр. 7. «Пеллеас» Метерлинка увлек тогда многих и, между прочим, вызвал сочувственную рецензию Малларме (см. Lockspeiser, стр. 215 и далее).

[2] Vallas, стр. 154.

[3] Correspondance inédite de C. Debussy et E. Chausson, «La Revue Musicale», 1925, 1-er décembre, стр. 124.

[4] Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs. Paris, 1945, стр. 30.

вершенной лишь в 1902 году) посвящена одна из последующих глав. Пока достаточно сказать, что с осени 1893 года Дебюсси очень интенсивно работал над своим произведением и уже летом 1895 года закончил его вчерне, о чем сообщил 17 августа Анри Леролю [1].

К 1893—1894 годам относятся весьма интересные письма Дебюсси к Шоссону, характеризующие как творческую психологию Дебюсси, так и стоящие перед ним в процессе творчества трудности, сомнения и колебания.

В письме от 26 августа 1893 года Дебюсси высказывает большую симпатию к Шоссону, стремится видеть в нем старшего брата, которому можно вполне довериться. Он жалуется на мелочность и материальность интересов окружающих, пишет о жажде сохранить от загрязнения «идеал или иллюзию идеала, ради которого мы страдаем, то есть искусство». По словам Дебюсси, «художник в современных цивилизациях будет всегда существом, полезность которого замечают только после его смерти, и то лишь для того, чтобы извлечь отсюда спесь, часто идиотскую, или спекуляцию — всегда постыдную; итак, было бы лучше, если бы художник никогда не спутывался со своими современниками, да и зачем приобщать их при посредстве какого-нибудь представления к радостям, для которых столь немногие созданы! Достаточно было бы, чтобы вас «открыли» гораздо позже, так как некоторым новым славам поистине придется взять на себя ужасную ответственность в будущем» [2].

В письме от 6 сентября того же года читаем: «Я очень старался, но мне не удается расправить печальные морщины моего пейзажа; порою дни мои черны, угрюмы и молчаливы, как дни героя Эдгара

[1] O. d'Estrade-Guerra, стр. 8. 19 октября в своем письме к Дебюсси Метерлинк подтвердил, что отдает ему все права на «Пеллеаса» (Dietschy, стр. 117).

[2] Correspondance inédite de C. Debussy et E. Chausson, стр. 117.

Аллана По [1]; а моя романтическая душа подобна балладе Шопена! Мое одиночество слишком полно воспоминаний, которые я, однако, не могу выставить за дверь; в конце концов, надо жить и ждать! Остается узнать, нет ли у меня плохого номера на омнибус Счастья; однако я бы удовольствовался местом на империале! (Извините за эту дешевую философию!)».

«И вот пробил для меня час тридцать одного года, а я еще не очень уверен в моей эстетике, и есть вещи, которых я еще не умею! (например, делать шедевры, затем, между прочим, быть очень серьезным — у меня тот недостаток, что я слишком мечтаю всю жизнь и вижу реальности только в момент, когда они становятся непреодолимыми)! Быть может, меня следует больше жалеть, чем бранить; во всяком случае, сообщая Вам это, я рассчитываю на Ваше прощение и Ваше терпение» [2].

Цитированный отрывок любопытен характеристикой большой душевной уязвимости Дебюсси и сохранившейся его потребности в сочувствии: хотя годы виллы Медичи давно миновали, Дебюсси ищет у Шоссона поддержки почти так же, как он искал ее у Эжена Ванье.

В этом же письме Дебюсси высказывается о задачах музыки в духе заядлого приверженца «искусства для немногих»: «Поистине, музыка должна была бы быть герметической наукой, охраняемой текстами, требующими столь длительного и трудного истолкования, что наверняка обескураживала бы толпу людей, пользующихся ею с развязностью, которую вкладывают в применение носового платка!.. вместо стараний распространять искусство в публике, я предлагаю основать «Общество Музыкального Эзотеризма»... [3]

[1] Здесь Дебюсси буквально повторяет несколько эпитетов из первой фразы «Падения дома Эшеров» Э. По в переводе Бодлера (см. «Debussy et Edgar Poe», стр. 48).

[2] Correspondance inédite de C. Debussy et E. Chausson, стр. 117—118.

[3] Там же, стр. 118.

В Люзанси (1893)
Слева направо: г-жа Шоссон, Дебюсси, Э. Шоссон, Р. Бонёр

«Я,— признается Дебюсси,— работаю с ожесточением; но, быть может, по причине мизантропии моего существования — так или иначе — я не счастлив от того, что делаю...» [1]

Шоссон ответил на это письмо знаменательными словами, вскрывающими кокетство Дебюсси в сгуще-

[1] Там же.

нии мрачных красок: «Вы жалуетесь на то, что не определились в тридцать один год. Что же сказать мне, у которого уже нет тридцати одного года и который опустошен неуверенностью, нащупываниями и тревогами? Мне, напротив, кажется, что Вы весьма хорошо и очень четко знаете, чего хотите достичь» [1].

В письме от 2 октября 1893 года Дебюсси сообщал о трудности сочинения «Пеллеаса и Мелизанды»: во время бессонных ночей он убеждается, что написанное им плохо, подражательно и особенно напоминает Вагнера. Тогда он рвет написанное, ставит себе задачу перевоплотиться в Пеллеаса и Мелизанду, пускается в поиски «маленькой химии более индивидуальных фраз».

Дебюсси сообщает, что воспользовался молчанием, как средством выразительности [2].

«Ах! — восклицает Дебюсси.— Если бы времена были менее печальными, если бы можно было побудить людей интересоваться чем-либо иным, кроме новой конструкции велосипеда! Впрочем, не знаю, почему я говорю это, отнюдь не имея намерения управлять сознанием моих современников. Но, все равно, было бы славно основать школу Неомузыкантов, в которой старались бы сохранить неприкосновенными восхитительные символы музыки, где, наконец, вернули бы уважение к искусству, которое столь многие осквернили...» [3]

Здесь же Дебюсси противопоставляет искусство Франка музыке Массне и, порицая вульгарную популярность последнего, очень легкомысленно договаривается до явно реакционного тезиса, как бы противоположного известному афоризму Глинки о том, что

[1] Correspondance inédite de C. Debussy et E. Chausson, стр. 119.

[2] Около двух лет спустя, в письме к П. Луису от 17 июля 1895 года Дебюсси отмечал: «Молчание — прекрасная вещь, и бог знает, что пустые такты «Пеллеаса» свидетельствуют о моей любви к этого рода эмоции...» (Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 56).

[3] Correspondance inédite de C. Debussy et E. Chausson, стр. 121.

«кучера дельнее господ». По поводу успехов Массне и ему подобных Дебюсси пишет: «Мы обязаны этим положением вещей девизу, начертанному на наших монументах: Свобода, Равенство, Братство — вот слова, которые хороши в лучшем случае для кучеров фиакров!» [1]

В нескольких других письмах Дебюсси к Шоссону, относящихся к этому времени (но не имеющих точных дат), мы находим интересные высказывания.

Так, например, Дебюсси пишет, что, подражая Вагнеру, «мы слишком часто думаем о раме, еще не имея картины», слишком заботимся об «изнанке» [2]. Дебюсси призывает сначала находить безупречный рисунок идеи и лишь затем пользоваться минимумом необходимых украшений. При этом дается достаточно парадоксальное сопоставление Малларме (в его последних сонетах) и Баха — как мастеров великой простоты и художественной сосредоточенности.

В одном из писем Шоссона к Дебюсси (также без даты) встречается многозначительная фраза. Ссылаясь на ознакомление с творчеством Мусоргского, Шоссон пишет: «Заимствуйте все, что вы сможете, у русской музыки» [3].

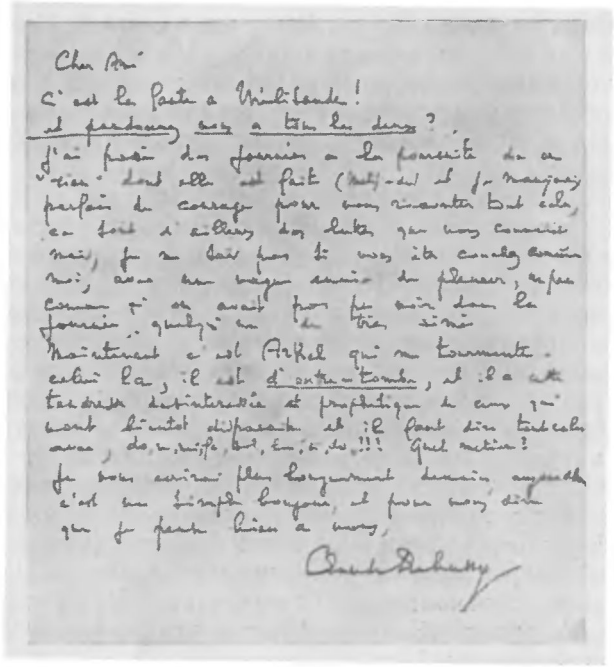
Письмо Дебюсси от 8 января 1894 года вновь отмечает трудности сочинения оперы. «У меня,— сообщает Дебюсси,— в этот момент душа серо-железная, и печальные летучие мыши кружатся на колокольне моих грез! [4] У меня одна лишь надежда — на Пел-

[1] Там же. Позднее, в письме к П. Луису от 7 марта 1895 года Дебюсси писал по поводу Шарпантье, положившего на музыку революционные стихи Верлена: «Есть там арестанты, которые горланят, и «Марсельеза», которая вопит. Ему бы следовало сделать оперу, простите! драму! на произведения князя Кропоткина, которая называлась бы «Кропоткина» (Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 48).

[2] Correspondance inédite de C. Debussy et E. Chausson, стр. 122.

[3] Там же, стр. 124.

[4] Есть предположение, что образ летучих мышей заимствован Дебюсси из «Le voyage d'Urien» А. Жида (см. «Debussy et Edgar Poe», стр 81).



Письмо Дебюсси Э. Шоссону (1894?)

леаса и Мелизанду, и только бог знает, не состоит ли эта надежда из одного дыма!» [1]

В другом письме (без даты) Дебюсси подчеркивает, сколь сложно было создавать образы героев оперы.

Извиняясь, что долго не писал Шоссону, Дебюсси сообщает: «Это вина Мелизанды! И, извините, нас обоих! Я провел дни в погоне за тем ничто, из которого состоит она, и мне порою не хватало смелости рассказать Вам все это; впрочем, это борения, которые Вам известны, но я не знаю, приходилось ли

[1] Deux lettres de Debussy à E. Chausson. «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 87.

Вам ложиться в постель со смутным желанием плакать — немного так, как если бы Вы не смогли увидеть в течение дня кого-то очень любимого. Теперь меня мучает Аркель; он с того света, у него бескорыстная и пророческая нежность тех, которые вскоре должны исчезнуть,— и все это надо выразить при посредстве до, ре, ми, фа, соль, ля, си, до!!! Ну и профессия!» [1]

Немало интересных частностей содержит также переписка Дебюсси этой поры с Пьером Луисом. Дебюсси не раз сообщает о своей работе над оперой, и почти все его сообщения свидетельствуют о глубокой, страстной заинтересованности, о постоянных творческих тревогах. В письме от 31 мая 1894 года Луис просит Дебюсси прийти и проиграть написанное для «Пеллеаса» ему и ряду приглашенных (такие проигрывания происходили не раз) [2].

В письмах остались также следы совместных замыслов, которые занимали в это время Дебюсси и Луиса.

Они предполагали писать оперу «Сандрелюна», затем балет «Дафнис и Хлоя» (в первом случае Луис должен был сочинить либретто, во втором — сценарий). Думается, впрочем, что заинтересованность Дебюсси подобными замыслами не была вполне серьезной: они не привели ни к каким результатам.

Творческие настроения Дебюсси в период создания первой редакции «Пеллеаса и Мелизанды» были много позднее (вероятно, в 1903 году) охарактери-

[1] Там же, стр. 88. В 1894 году отношения Дебюсси и Шоссона испортились, но Дебюсси сохранил долю привязанности к своему старшему собрату и впоследствии присутствовал на его похоронах.

[2] Кстати сказать, Луис высоко ценил «Пеллеаса» уже в годы его сочинения. Так, в письме к Дебюсси от 29 октября 1896 г., содержащем сильные хвалы Вагнеру, Луис, однако, подчеркивал, что ни в одном произведении нет такой гармонии между словом и пением, как в «Пеллеасе» (см. Lockspeiser, стр. 163).

зованы им самим в письме к генеральному секретарю Комической Оперы (это письмо предназначалось для опубликования). Дебюсси объяснил выбор пьесы Метерлинка так:

«С давних пор я старался писать музыку для театра, но форма, в которую я хотел ее облечь, была столь мало привычна, что после нескольких опытов я почти отступился. Предшествующие искания в области чистой музыки привели меня к тому, что я стал ненавидеть классическое развитие, красота которого — чисто техническая и может интересовать только мандаринов из нашего класса. Я хотел для музыки свободы, которая присуща ей, быть может, больше, чем любому другому искусству, поскольку музыка не ограничена более или менее точным воспроизведением натуры, но основана на таинственных соответствиях натуры и воображения».

«После нескольких лет страстного паломничества в Байрейт, я начинал сомневаться в вагнеровской формуле; или, скорее, мне казалось, что она может служить только самому Вагнеру. Вагнер был великим собирателем формул, он их объединял в одной формуле, которая кажется индивидуальной только благодаря плохому знанию музыки. Не отрицая гения Вагнера, можно сказать, что он поставил конечную точку в музыке своего времени приблизительно так, как Виктор Гюго охватил всю предшествующую поэзию. Следовательно, надо было стремиться идти *не за Вагнером, а впереди него*».

«Драма «Паллеаса», которая, несмотря на свою атмосферу грез, содержит гораздо больше человечности, чем так называемые «жизненные документы», представилась мне замечательно соответствующей тому, что я хотел сделать. Тут есть выразительный язык, восприимчивость которого могла найти свое продолжение в музыке и оркестровом наряде. Я попытался также повиноваться закону красоты, который, как будто, странным образом забывают, когда дело идет о драматической музыке; действующие лица этой драмы стараются петь, как настоящие

Дебюсси у П. Луиса (1894—1897)

люди, а не на произвольном языке, состоящем из отживших традиций» [1].

Из двух вокальных циклов Дебюсси, относящихся к началу девяностых годов, один («Галантные празднества») связан с ближайшим прошлым, а другой («Лирические прозы») указывает на будущее.

Три романса, составляющие первую серию «Га-

[1] Vallas, стр. 156—157.

лантных празднеств»[1] на слова Верлена, были завершены в 1892 году (первая версия, как уже говорилось, относится к 1881—1882 гг.).

Как и обычно, Дебюсси очень естественно и непринужденно воплощает близкие ему во многом эмоциональные оттенки поэзии Верлена (только Верлен протестующий, Верлен — коммунар был Дебюсси совершенно далек). Что же касается интонационно-образного состава романсов, то он примыкает к более ранним явлениям этого же рода. Применительно к первым двум романсам («Втихомолку» и «Лунный свет») характерно вновь сближение с Григом (точнее — влияние Грига) и с григовскими «шуманизмами». Притом в этих двух романсах отражены и претворены две стороны Грига. Начало романса «Втихомолку» с его светлым пасторальным наигрышем напоминает о пасторально-лирическом Григе (сравни романс Грига «В лесу» — соч. 18, № 1). В романсе «Лунный свет» сумрачные краски фортепианного сопровождения (такты 5—6 и аналогичные) вызывают в памяти такие пьесы Грига, как романс «Колыбельная» (соч. 9, № 2) или «Элегия» для фортепиано (соч. 47, № 7).

Но, разумеется, все это преображено почти до неузнаваемости чертами импрессионистского миросозерцания. В романсе «Втихомолку» очень изящный, задумчиво мечтательный образ оттенен фоном гармонических красок, в котором диатонизм чередуется с хроматикой, а натуральные обороты с гармоническими сдвигами. Быть может, особенно примечательны моменты «темного колорита» (перед заключительным кадансом) — они предвещают соответственную музыку «Пеллеаса и Мелизанды».

Романс «Лунный свет» далек по эмоциональному тонусу от одноименной пьесы из «Бергамасской сюиты». Там — лирическое блаженство спокойных созерцаний. Здесь тонкая грусть пронизывает весь пейзаж и под конец улетучивается в замирающем лег-

[1] Вторая серия возникла более десяти лет спустя.

ком звоне соль-диез минора. Опять нечто напоминающее Грига (сравни его романс «Светлая ночь» — соч. 70, № 3), но ясные и ровные эмоции Грига становятся болезненно-хрупкими, словно надломленными.

Последний романс цикла — «Марионетки» — характерен импульсами импрессионистского жанра (жанровости). В музыке попадаются совсем простые попевки песенно-танцевального свойства. Но в целом простота вовсе нарушена насмешливостью, изыском, пестрыми и капризными красками беглых впечатлений. Начало романса (фортепиано) предвещает гулко шелестящие эффекты Прелюдии из сюиты «Для фортепиано», а самый конец — заключение ноктюрна «Празднества».

Тексты к циклу «Лирических проз» (1892—1893) написал сам Дебюсси. Он придавал этим текстам самостоятельное значение, показывал их Анри де Ренье и Франсису Вьеле-Гриффену (последний даже опубликовал два текста из четырех, по рекомендации Ренье).

Дебюсси задумывал продолжить серию подобных же пьес под общим заглавием «Белые ночи», но этот замысел остался лишь в виде эскиза.

Все же, вряд ли можно объяснить намерение Дебюсси писать собственные литературные тексты к своей музыке чисто литературными интересами или, тем более, литературным честолюбием. Скорее всего, им руководило вполне естественное желание полностью освободить фантазию в вокальном творчестве, добиться максимальной целостности создаваемых образов.

С чисто литературной точки зрения, тексты Дебюсси в «Лирических прозах» легко уязвимы. Следуя модным течениям эпохи и сближаясь, например, как с нарочитой непонятностью Малларме, так и со странным юмором Лафорга, тексты эти грешат то нагромождением туманностей, то претенциозностью (вроде «цветущих бедер», «белого содрогания», «серого столкновения», «белого поцелуя», ирисов, кото-

рые «зло насилуют» глаза, «черных лепестков скуки» и т. д.). Однако каждый из текстов содержит в себе поэтические идеи, способные привлекать и радовать своей тонкостью.

Текст первого романса («О мечте») полон символики, заставляющей вспомнить и «Деву избранницу» и вагнеровских рыцарей св. Грааля. Привычно Дебюсси пользуется контрастами сложных гармонических средств (в частности, увеличенных трезвучий) и простых диатонических оборотов. Главная тема романса, очень хрупкая и печально напевающая (с начала Andantino), напоминает эмоции романса «Колокола» (на слова Бурже). Но тем более заметно и отличие — теперь Дебюсси ищет гораздо большего разнообразия и беспокойства эмоционально-интонационного состава музыки. Очень явственно складываются и принципы построения формы [1]. Пользуясь темами как лейтмотивами, варьируемыми эмоционально и колористически, Дебюсси как будто следует за Вагнером. Но в этих вариациях так выражена непосредственность меняющихся впечатлений (взамен вагнеровской драматургической устремленности), что мы ощущаем не подражательность, а самостоятельность формы, принципы которой станут типичными для творчества Дебюсси вообще. Вдобавок и последняя кульминация (перед заключением романса) предвещает кульминации «Пеллеаса и Мелизанды» (сравни, например, конец четвертого акта, музыку, сопровождающую слова Пеллеаса «все звезды падают»).

Второй романс («О береге») любопытен как яркая и своеобразная марина. Это — чистый пейзаж без каких-либо отвлеченных аналогий. На протяжении нескольких страниц Дебюсси стремится с горячностью восхищенного художника передать трепет мелких волн, налетевший дождь и спокойствие лунного вечера, когда над водой разносится далекий звон. Звукопись моря (опять сильна роль цепей уве-

[1] Кстати сказать, номера «Лирических проз» довольно пространны — каждый из них занимает 7—8 страниц.

ДЕБЮССИ
(1894—1897)

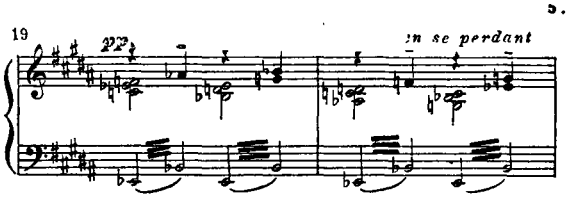
личенных трезвучий!) очень заметно предвещает «Игры волн» из симфонических эскизов «Море». Поэтичны заключительные звоны — легкие и нежные.

Любопытны некоторые отрывки текста третьего романса («О цветах»). Здесь говорится, что иллюзии — «благословенный хлеб несчастных душ». А восклицание: «моя душа умирает от чрезмерного солнца!» (да еще на бурном тремоло минорного трезвучия) — свидетельствует о болезненном, несколько кокетливом культе печали. В начале романса чередование трезвучий до мажора, си-бемоль мажора и соль мажора является ранним примером любимых впоследствии Дебюсси хроматических сопоставлений. Чуть подальше (с такта 8) Дебюсси мимолетно возрождает экспрессивные септимы из романса Шумана «Я не сержусь» [1]. Музыка романса «О цветах» примечательна также явственным оттенком «литургичности». Уже тогда Дебюсси переосмыслял «Парсифаля», что позволило ему много позднее создать французскую мистерию «Св. Себастьяна».

Форма романса «О цветах» вновь типична принципами лейтмотивного варьирования и «бесперспективных» кульминаций, возникающих не как прочные вершины пути, но как гребни зыбких и бесследно опадающих волн. В конце мечтательно-поэтического заключительного каданса Дебюсси пользуется очень дерзко звучавшим тогда, но уже привычным для композитора сопоставлением мажора с минором верхней малой терции (es — C).

В первых трех романсах серии «Лирических проз» не раз заметно развитие приема остинатности как средства строить протяженные разделы формы. Но этот прием особенно ощутим в четвертом романсе («О вечере»), где он сразу находит оправдание в

[1] Стойкое и характеристическое шумановское влияние в мировой музыке достойно пристального специального изучения. Эстетический смысл его заключался, видимо, в поразительно правдиво найденных Шуманом интонациях лирических а к ц е н т о в (именно акцентов, а не настроений в целом).

звукописи городской сутолоки, «вполне механических впечатлений», о которых говорится в тексте. Здесь вновь (как и во втором романсе цикла) господствует пейзажность, хотя и осложненная лирическим комментарием. Дебюсси очень метко и выразительно удается передать переход от «звона» суеты (экипажей, поездов) к тихому и нежному, навевающему дрему звону вечера. Слова текста перед концом — «пожалейте города́» — отражают как нелюбовь Дебюсси к урбанизму, так и его всегдашнюю искреннюю привязанность к природе. Недаром звукопись города в романсе «О вечере» получает черты несколько иронические, как бы насмешливые. Но именно тут (как это ни парадоксально) вырабатываются некоторые выразительные элементы будущих пейзажей природы; так, звонкая беготня пассажей шестнадцатых [1] предвещает, конечно, и «Сады под дождем» и «Холмы Анакапри». Примечательны гармонические тонкости замирающей музыки перед кодой (пример 19), где смакование мягко звучащих септаккордов на органном пункте напоминает о давней любви Дебюсси к музыке Бородина.

«Лирические прозы» не имели серьезного успеха и чаще всего озадачивали публику. Один брюссельский критик даже нашел в них моменты «чистой какофонии» [2]. Но Дебюсси сохранил к «Лирическим

[1] Со смелой аппликатурой, заставляющей брать две ноты большим пальцем правой руки. Позднéе Равель возвéдет такую аппликатуру в виртуозный принцип («Игра воды», 1901).

[2] Vallas, стр. 176.

прозам» привязанность и даже оркестровал впоследствии романсы «О береге» и «О вечере». Эта привязанность понятна. «Лирические прозы» явились первым вокальным произведением Дебюсси, в котором он проявил себя как убежденный и последовательный мастер импрессионизма. Главенствует здесь принцип свободных «этюдов с натуры». И если символические причуды текста затемняли для слушателей важные творческие достижения, то для самого композитора эти последние были ясны. Он нашел путь к непосредственности письма, раскрепостил форму, обрел уверенность в полной «законности» образов, сцепляющихся из впечатлений и не требующих традиционных конструкций.

В начале девяностых годов Дебюсси написал также несколько инструментальных сочинений.

Первым из них по времени окончания и исполнения явился струнный квартет, завершенный в феврале 1893 года. Незадолго до этого французская музыка обогатилась квартетами Франка (1889) и д'Энди (1890, ре мажор). В Париже уже несколько лет исполнялись квартеты Бородина и Глазунова. Что касается соль-минорного квартета Грига, то он возник давно (1877—1878), но, быть может, именно в это время привлек особенное внимание Дебюсси. Вероятно, поддавшись распространившемуся увлечению камерной музыкой (которому способствовал успех квартета Франка), Дебюсси принялся за свое произведение. Работа оказалась сложной, трудной (ведь композитор избрал крупную инструментальную форму сонаты, столь мало им испытанную), она прерывалась, отвергалась и возобновлялась, но все же была с большой творческой энергией доведена до конца.

Квартет явился ярким произведением переходного характера. Назвать его импрессионистским нет оснований. Более того, типичные черты позднейшего инструментального мышления Дебюсси (программность, система гармоний, ритмов, интонаций и т. д.) в квартете выражены мало. Напротив, композитор

Дебюсси на берегу Марны (1895)

весьма сочувственно и упорно культивирует приемы тематического развития, принципы конструирования формы, которые как будто уже готов отринуть в это время (см. цитированные выше признания). Формальный состав целого традиционен, поскольку первая часть — сонатное аллегро, вторая — скерцо, третья — андантино, четвертая — быстрый финал. Интонационно-образный состав музыки квартета также не порывает с традициями, давно преодоленными Дебюсси в его вокальных произведениях.

Французские критики обычно рассматривают квартет Дебюсси как проявление влияния Франка.

Действительно, известную (а то и значительную) близость к Франку отрицать тут нельзя. Она сказывается и в цикличном принципе монотематизма, и в ряде интонационных частностей (как диатонически напевных, так и хроматических) [1]. Однако в музыке квартета Дебюсси совершенно отсутствуют главные интонационно-образные признаки Франка — религиозно окрашенные колебания между полюсами скорби и экстаза. Поэтому близость квартета к музыке Франка — скорее внешняя. Вдохновителями Дебюсси в этом произведении оказались в гораздо большей степени Григ и Бородин. От Грига [2] идут черты резко контрастные, угловатые, острые эффекты рисунка и красок. От Бородина — черты лирической упоенности с восточным оттенком. И те и другие элементы, разумеется, своеобразно претворены, образуют сплав не эклектический и не подражательный. Он свидетельствует не только о напряженности чисто музыкальных исканий Дебюсси, но и, прежде всего, о серьезнейшей борьбе эмоций внутри мироощущения и миропонимания композитора на последней грани его перехода к импрессионизму. В музыке квартета нет ни пламенной страстности Грига, ни эмоциональной полноты Бородина. Но импрессионистское мировосприятие, вся система импрессионистской эстетики только формируются: их контуры временами проглядывают, не становясь нигде господствующими.

Первая часть [3] начинается центральной темой всего произведения, любопытной энергичными синкопами и фригийским понижением второй ступени. Тема эта порывиста, но замкнута, что позволяет тем легче варьировать ее в дальнейшем. На первой же странице квартета мы замечаем характерный тип развертывания музыки, основанный на сменах эмо-

[1] Укажем еще, для примера, на отголоски Франка в ритмически импульсивном тематизме финала.

[2] Квартет Дебюсси, как и григовский, написан в соль миноре.

[3] В дальнейшем ссылки даны на страницы карманной партитуры квартета в издании Дюрана.

циональных волн, колористических вариациях и секвенционных нарастаниях. Такой тип, по существу, является общим для ряда композиторов, сформировавшихся в недавнем прошлом,— Чайковского и Сен-Санса, Грига и Франка. Но следует добавить, что в музыке Дебюсси эти факторы формы уже гораздо менее органичны и действенны. Не хватает особенно сильных, вершинных кульминаций, а волны приметно мельче и быстро опадают [1]. В трех местах вдруг проглядывают специфические черты Дебюсси-импрессиониста. Это — звонкая толчея триолей (стр. 8, такты 8—9), целотонные ходы (стр. 13, такты 2—5) и бурный спад унисонов пентатоники в коде первой части.

Вторая часть примечательна в ряде отношений. Лейтмотив квартета подвергается тут новым варьированиям, в которых очевидны элементы жанровой танцевальности [2]. Вместе с тем, упорное применение тематического остинато выказывает здесь Дебюсси пропагандистом того типичного приема новой инструментальной музыки, который ставил отрицание тематического развития (как появления новых качеств) своей задачей, убежденно заменяя качественное количественным [3]. Дебюсси изобретательно пользуется рядом факторов для оживления остинатности (регистры, штрихи, полиритмия триолей и дуолей

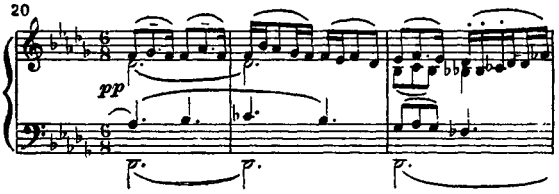
[1] Показательно, например, сравнить нарастание на стр. 6—7 со сходным, но неизмеримо более сильным, продолжительным и целеустремленным нарастанием в первой части соль-минорного квартета Грига. А из григовских интонаций появляется даже такая норвежская, как ход на полутон и большую терцию вниз (стр. 10, такт 5).

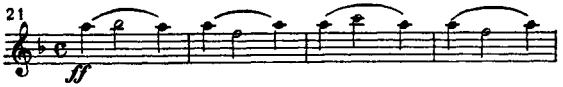
[2] Быть может, это было одно из ранних, во многом интуитивных соприкасаний Дебюсси с образами Испании. По крайней мере, Мануэль де Фалья пишет, что вторая часть квартета «даже по своей звучности могла бы сойти за один из прекраснейших андалузских танцев, когда-либо написанных» (M. de Falla. C. Debussy et l'Espagne, «La Revue Musicale», 1920, 1-er décembre, стр. 207). С другой стороны, Жан де Тинан находил в остинатной фразе второй части нечто беспокойное и тоскливое (Dietschy, стр. 107).

[3] «Болеро» Равеля явилось апофеозом подобного приема.

и т. д.). Из деталей можно отметить мелькающие обороты гаммок Пимена из «Бориса Годунова» (стр. 21, последние четыре такта) и сложный размер одной из вариаций (пятнадцать восьмых).

В третьей части обращает внимание начальная тема:



Валлас видит в этой теме отражение мелоса симфонии Франка, очевидно, следующей темы из первой ее части:

Формально правильно, поскольку попевки весьма сходны. Но, по существу, лирико-гедонистическая тема Дебюсси принципиально отлична от экстазов Франка. Она несравненно ближе к восточной лирике Глинки, Бородина и Римского-Корсакова. Полифонические моменты среднего раздела этой части несколько напоминают приемы Бородина, Грига и далеки от темброво-колористической полифонии, которая вскоре выступит в «Послеполудне фавна». Окончание третьей части квартета вновь заставляет вспомнить о Бородине и Григе. Это — светлое «истаивание» звучности в высоком регистре (сравни медленную часть Первого квартета Бородина, медленную часть соль-минорного квартета Грига).

Вступление финала квартета примечательно очень колоритным противопоставлением смутных

Э. Изаи

хроматических ходов и ясных тонических трезвучий ре-бемоль мажора и ми мажора. В развитии музыки вновь играют большую роль секвенционные нарастания. Однако музыка суховата и не достигает эмоционального уровня первой части. Ряд вариаций первоначального лейтмотива сделан здесь интересно, своеобразно, но не более. Страстности, драматизма недостает, тем явственнее чувствуются длинноты.

Первое исполнение квартета состоялось 29 декабря 1893 года на концерте Национального общества (бельгийским квартетом во главе с Эженом Изаи). Несколько позднее — 1 марта 1894 года — квартет был исполнен тем же составом в Брюсселе. Изаи — горячий поклонник Дебюсси — прпложил немало стараний, чтобы убедить остальных квартетистов своего ансамбля в талантливости и ценности этой музыки.

Отзывы о квартете в прессе оказались различными, но некоторые из них затронули существенные его стороны.

Так, Ги Ропарц, ученик и последователь Франка, назвал квартет «очень интересным произведением», отметив в нем «поэзию тем», «редкие звучности» и «преобладающее влияние молодой России» [1]. Один из бельгийских критиков писал по поводу концерта, на котором исполнялся квартет и другие сочинения Дебюсси, что индивидуальность композитора «колеблется между влиянием Брюно, очень заметным в некоторых гармонических ходах, и влиянием Бородина, с отзвуками Грига и реминисценциями Вагнера» [2]. Такая оценка, разумеется, оставляла в стороне оригинальность Дебюсси (присущую и квартету), но метко указывала на некоторые флюиды, веяние которых постоянно чувствуется в тогдашнем творчестве Дебюсси.

Мы уже говорили, что определение квартета Дебюсси как произведения, ориентирующегося по преимуществу на традиции Франка несостоятельно. Нельзя согласиться и с утверждением современного французского музыковеда Антуана Голеа, который считает, что квартет Дебюсси, не подражая, продолжил традиции Франка, а через них — традиции немецких романтиков [3]. Французские, русские композиторы и Григ гораздо ощутимее в квартете, чем немецкие. Следует вспомнить, конечно, и другие элементы воздействий — Испанию (см. выше), а быть может, и Индонезию, музыка которой была, как уже говорилось, чрезвычайно сочувственно воспринята Дебюсси на Всемирной выставке 1889 года и позднее не раз оценивалась им как превосходная, образцовая [4].

Квартет не понравился Шоссону, и Дебюсси полушутливо обещал написать другой — специально

[1] V a l l a s, стр. 168.
[2] Т а м ж е, стр. 175.
[3] A. G o l é a. Esthétique de la musique contemporaine. Paris, 1954, стр. XVIII.
[4] На связи музыки квартета с чертами гамелана указал бельгийский критик Морис Кюфферат (V a l l as, стр. 176).

для него[1]. Напротив, высокую оценку квартету дал Дюка, назвав его выдающимся произведением, которое выражает «музыкальные чувства» как таковые. При этом Дюка относил Дебюсси (как и Вебера, Шопена, Шумана) к школе Моцарта, отличая от нее школу Бетховена (Берлиоз, Вагнер)[2].

Некоторые современные авторы стремятся найти в квартете предвосхищение музыки позднейшего Дебюсси (таково, например, суждение Энгельбрехтов в их монографии о Дебюсси)[3]. Однако главными тенденциями квартета все же являются черты переходности (колебания между действенностью и созерцательностью, между конструктивной четкостью и свободой форм)[4]. Квартет возник не в центре наиболее своеобразных и новаторских, наиболее оригинальных творческих тенденций Дебюсси, хотя и приблизился к ним[5].

Если струнный квартет значительно расширил известность Дебюсси, то другому его сочинению этого времени суждено было способствовать сильному и стремительному росту влияния композитора на слушателей, суждено было стать подлинно классическим выражением импрессионистского искусства.

Это — Прелюдия к «Послеполудню фавна» (1892—1894) для симфонического оркестра, вдохнов-

[1] Correspondance inédite de C. Debussy et E. Chausson, стр. 126.

[2] P. Dukas. Ecrits sur la musique. Paris, 1948, стр. 174—176.

[3] G. et D.-E. Inghelbrecht. C. Debussy. Paris, 1953, стр. 260.

[4] В смысле энергии формообразования через ритм, темы и т. д. квартет явился, пожалуй, самым действенным из произведений Дебюсси. Быть может, именно поэтому французский генерал Шарль Манжен обожал это произведение и охотно слушал его в тревожные часы — перед атаками (см. M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 23).

[5] Возвращение Дебюсси под конец его жизни к камерным инструментальным формам также не оказалось, как увидим ниже, особенно счастливым. Кстати сказать, в 1894 году Дебюсси задумал написать сонату для скрипки и фортепиано, но вскоре оставил этот проект.

ляющим прообразом которой послужило упомянутое нами выше стихотворение (эклога) Стефана Малларме под заглавием «Послеполудень фавна», давно (вероятно, с 1886 года) известное композитору[1]. В эклоге Малларме Дебюсси, очевидно, не сразу, но под конец с глубоким удовлетворением нашел то, что долго искал и что указывало ему пути к обретению художественной гармонии.

Малларме призывал к радости чувственных созерцаний, к утонченности восприятий-впечатлений. Это позволяло уйти от «проклятых вопросов», преодолеть и пережитки тревожного романтизма. Счастье мерещилось теперь как наслаждение самым красивым, самым изысканным и самым светлым, что существует в мире. Романтика могла сохраниться, но служить новой цели — всячески повышать живость, трепетность и прелесть впечатлений, отказавшись от выражения скорбей, порывов и мучительной взволнованности. При этом воспринимающее сознание упивалось самой своей раздвоенностью, отрадно-томительными колебаниями между чувственностью и бесплотностью, реальностью и иллюзией, плотскими вожделениями и возвышенной мечтой. Идея духовного, творческого стремилась завоевать и утвердить победу.

Правда, в произведении Малларме была и другая черта — надуманная «герметичность», загадочность и непонятность (мы только что видели, что сам Дебюсси отдал ей дань в текстах своих «Лирических проз»). Однако не эта черта оказывалась самой существенной. К тому же, она сохраняла для композитора свою привлекательную сторону, поскольку не позволяла впасть в вульгарность слишком элементарных чувств и влечений.

[1] Есть сведения, что прообразом для эклоги Малларме послужила картина Буше в Национальной галерее в Лондоне (см. V. Seroff. C. Debussy. Paris, 1957, стр. 114). Эклога предназначалась автором для декламации, иллюстрированной танцами. Интересные сопоставления этой эклоги с «Дианой в лесу» Теодора Банвиля — см. Lockspeiser, стр. 152—153.

Читая эклогу Малларме, всегда поражаешься как неясности ее смысла, так и выпуклости почти музыкальных по пластике образов. Это потому, что образы легко воспринимаются, выражая культ утонченных наслаждений любви и природы, а идеи лишь обволакивают их потоком слабо и вяло сцепляющихся понятий, аллегорий, намеков. Идеи дремлют, ощущения живут. Вдобавок, уже первые слова фавна — «эти нимфы, я хочу их увековечить» — оттеняют старую мечту Гёте о прекрасном остановившемся мгновении.

Анатоль Франс писал о поэзии Малларме (и, в частности, о «Послеполудне фавна») очень остроумно и слегка иронически, как раз во время сочинения «Прелюдии» Дебюсси (1893).

Признавшись, что многого не понимает в стихах Малларме, Франс добавлял, что наслаждается рядом его строф: «Любить несколько строф, упиваться несколькими отрывками — это тонкое наслаждение, вполне соответствующее той склонности к лени или по меньшей мере к беспечности, которую я не могу в себе побороть» [1].

В этой же статье («Стефан Малларме.— Стихи и проза») Франс писал по поводу «Послеполудня фавна»: «Откровенно говоря, я понимаю его не вполне. Но в цветистом, теплом его сумраке я различаю мысль, что желание — радость более упоительная, чем удовлетворение желания... Все стихотворение... представляется мне глубоко философским. Будь я стариком и живи в провинции, я написал бы к нему комментарий тома в два in 8°. Это было бы приятнейшим времяпрепровождением» [2].

Ирония Франса без промаха метит в «герметичность» поэзии, семь или восемь страниц которой требуют... двух томов комментария! Но тем более примечателен вывод Франса о творчестве Малларме вообще:

[1] А. Франс. Собрание сочинений, т. VIII, стр. 517.
[2] Там же, стр. 520.

«Нам, не принадлежащим к числу тех, кто вхож в это святилище и кто набожно поклоняется кумиру, хотелось бы, чтобы творчество мастера и его учение были не так зашифрованы и сокровенны. Но как не уважать эту душу — гордую и нежную, непреклонную и благожелательную? Как не поддаться прелести этого таланта, который сквозь сумрак излучает сияние, составляющее достоинство алмазов и драгоценных камней, и сверкает лучами, пронзающими сердце?» [1]

Франса привлекали в Малларме изящество вкуса, лаконизм, способность даже туманными сочетаниями слов рисовать пленительные, сияющие образы. Но именно это нашел в эклоге Малларме и Дебюсси, который, вовсе не обладая реалистическим мышлением Франса, тем легче прошел мимо капитальных слабостей и пороков этой поэзии.

Замысел Дебюсси вначале был обширным. Он хотел написать к эклоге Малларме музыку, состоящую из трех частей: Прелюдии, Интерлюдии и финальной Парафразы [2]. Однако идея оказалась неосуществленной, надо думать, не из-за небрежности или пассивности композитора, но просто потому, что он в краткой «Прелюдии» смог воплотить основной образ с поразительной силой и законченностью.

Сохранился пояснительный текст к «Послеполудню фавна», вероятно, составленный самим Дебюсси. Согласно тексту, «музыка этой «Прелюдии» есть очень свободная иллюстрация прекрасного стихотворения Малларме. Она отнюдь не претендует на синтез стихотворения. Скорее это следующие друг за другом картины, среди которых движутся желания и грезы фавна в послеполуденный зной. Затем, утомленный преследованием пугливо убегающих нимф, он отдается упоительному сну, полному осуществившихся наконец мечтаний о полноте обладания во всеобъемлющей природе» [3].

[1] А. Франс. Собрание сочинений, т. VIII, стр. 522.
[2] См. Vallas, стр. 174.
[3] Там же, стр. 181.

Другое, полушутливое пояснение было дано Дебюсси 10 октября 1895 года критику Вилли (А. Готье-Виллару), заинтересовавшемуся содержанием пьесы: «Прелюдия к «Послеполудню фавна», дорогой г. Вилли, это, быть может, то, что осталось от мечты в глубине флейты фавна? Точнее, это общее впечатление от стихотворения, так как при попытке следовать за ним ближе, музыка запыхалась бы, как извозчичья лошадь, конкурирующая на Большой приз с чистокровкой» [1]. При этом Дебюсси отмечал, что его музыка следует за общим развитием стихотворения и как бы продолжает в конце прощание фавна с нимфами, которые превратились в тени, призраки.

Прелюдия к «Послеполудню фавна» [2], несмотря на всю скромность своих размеров, явилась как бы манифестом импрессионизма в музыке. Во всей музыкальной истории очень мало произведений, лаконизм которых был бы столь полным и исчерпывающим. Поэтому «Прелюдия» равно интересна как объект эстетического и музыкально-теоретического анализа. С одной лишь оговоркой: музыка эта настолько поэтична и образна, настолько хрупка, что злоупотреблять разбором ее деталей значит совершать насилие над требованиями художественного вкуса.

Говоря об эстетике «Прелюдии», можно отметить следующие принципы ее образов. Чувственность хороша, лишь будучи возвышена до мечты, до восторга прекрасных представлений. Желание (как справедливо отметил А. Франс и в отношении стихотворения Малларме) радостнее и упоительнее, чем удовлетворение желания. Итак, Дебюсси сохраняет некоторые начала мечтательного романтизма, которым он не изменил и позднее — в опере «Пеллеас и Мелизанда». И следует вновь вспомнить, что эти начала

[1] Там же.

[2] В дальнейшем для краткости называем ее «Прелюдия».

Дебюсси мог закрепить в своей душе, знакомясь с творчеством Чайковского [1].

Сродни романтической эстетике, конечно, и необыкновенно нежная любовь Дебюсси к природе. Эта любовь пронизывает всю партитуру «Прелюдии», музыка которой убеждает нас: нет ничего прекраснее природы, и любовь в природе — высшее возможное наслаждение.

Вместе с тем, «Прелюдия» носит все признаки импрессионизма. Образ принципиально лишен действенности, он дан как последовательно и исключительно созерцательный. Тем самым отрицается динамическое развитие как достижение и закрепление новых качеств. Вместо этого статическое «развертывание», «показывание», то есть дополнение некоего тезиса его вариантами и оттеняющими контрастами по типу возникающих, усиливающихся, ослабляющихся и затухающих волн. Далее, импрессионизм торжествует в не менее последовательном культе мимолетных впечатлений и оттенков. Стремление добиться необыкновенной тонкости и разнообразия нюансов дает себя знать на каждом шагу. Вся музыка «Прелюдии» — апофеоз чувствительности слуха (подобно тому, как полотна импрессионистов и особенно Клода Моне явились апофеозом чувствительности зрения к малейшим деталям цветовых отношений).

Эстетическая проблема, стоящая перед автором «Прелюдии», обращена и к натуре, и к ее воспроизведению. Дебюсси безусловно ищет большой правдивости и непосредственности. Музыка должна течь и сменяться так, как текут и сменяются бесчисленные звуки летнего полдня, ленивые и лишь ненадолго оживляемые эмоциями грезы. Но, одновременно,

[1] Б. Асафьев метко писал о Чайковском: «Как только возникает сдержанность выражения, она ведет за собою томление, неудовлетворенное желание, погоню за мечтой... Я считаю, что именно этот принцип недосказанности, недовершенности и является наиболее важным и главным магическим средством воздействия его музыки на нашу психику» (см. И. Глебов. П. И. Чайковский. Петроград, 1922, стр. 69—70).

форма должна быть стройной и красивой, не походящей на случайный снимок с натуры, образующей эстетически взыскательное художественное произведение. Опять-таки, именно этого добивался импрессионизм в живописи, как будто наугад вырывая «кадры» своих пейзажей из окружающего, но в действительности строя их по принципу строгого эстетического отбора.

Все музыкальные выразительные средства «Прелюдии» очень согласованно служат единой цели. Это можно сказать о гармонии, ритме, полифонии, тематизме, оркестровке, форме.

В цитированном выше шутливом объяснении критику Вилли Дебюсси отмечал, что в «Прелюдии» он не проявляет уважения к тональности и, вернее говоря, пользуется строем, способным вместить все нюансы[1]. Это — краткая формулировка новых принципов импрессионистской гармонии. Тональность «Прелюдии» — ми мажор, но такой, в котором система функциональных устоев расшатана и играет уже не централизующую, но лишь статично объединяющую роль. Это так сказать, ми мажор без костей, ми мажор медузообразный. Основным контрастом к ми-мажорной тонике оказываются не доминанта и даже не субдоминанта, а тональность нижней мажорной малой терции (ре-бемоль мажор). Доминантовая и субдоминантовая тональности не играют руководящей роли, появляются лишь между прочим.

Но дело этим не ограничивается. Самое важное — то, что и на протяжении кратких разделов музыки Дебюсси избегает функционального костяка; он разрушает барьеры, стирает проторенные пути и начинает свободно пользоваться самыми отдаленными связями без посредствующих звеньев.

Так, например, начиная «Прелюдию» в ладе cis — E, Дебюсси уже в четвертом такте уклоняется к септаккорду второй ступени соль-диез минора, а в пятом такте к доминантсептаккорду ми-бемоль ма-

[1] См. Vallas, стр. 181.

жора. При этом тональность ми мажор продолжает существовать (поскольку и первый и второй септаккорды можно рассматривать как альтерированные субдоминанты ми мажора), но существование ее становится зыбким, словно брезжущим, чем достигается желанный эффект гармонического колорита.

И так — повсюду. Чрезвычайно усложняя функциональные отношения, Дебюсси делает их неясными, смутными и ведет к тому, что самые различные гармонии начинают казаться колористическими вариантами тоники. Наличие реальной основной тональности (в данном случае ми мажора) обосновывает гармоническое единство, но принципиально статичное, готовое мерцать и переливаться бесконечными отклонениями и вариантами. Это и есть тот строй, тот лад, который, по определению Дебюсси, способен вместить все нюансы. При этом Дебюсси широко пользуется уже отмеченным нами выше искусством чередования гармонических складов — диатонического и хроматического, целотонного и натурального и т. п.

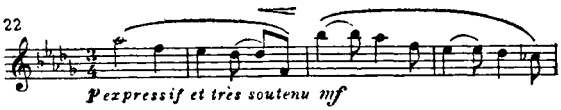
Аналогично строится и ритм «Прелюдии». Музыка избегает четких построений, она пользуется частыми сменами размеров (преимущественно трехдольных), неквадратными группами тактов (10-, 5-, 6-, 7-, 3-такты взамен 8-, 4-, 2-тактов). Что касается отдельных ритмических длительностей, то Дебюсси особенно охотно применяет постоянные смены (то мелкие, то крупные длительности, то триоли, то дуоли и т. п.), делая ритмическое движение рыхлым, лишенным единой динамической струи, четкого пульса.

Соответственна роль полифонии в «Прелюдии». Враждебные Дебюсси критики не раз упрекали его в отсутствии полифонии, в бедности контрапункта. На самом деле, полифония в сочинениях Дебюсси (особенно оркестровых) весьма богата, но это полифония особого типа, подчиненная по преимуществу колористическим задачам. Полифонические линии у Дебюсси не столько создают рельеф контрастных или противоборствующих сил, сколько движутся узо-

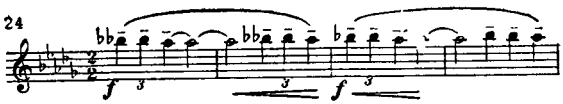
рами звукописи, накладывающимися друг на друга подобно тому, как на картине небо просвечивает между стволами и ветвями деревьев или зелень между прутьями изгороди. В этом смысле звукописный полифонический слух Дебюсси был изумительным, и та же «Прелюдия» дает превосходные примеры всевозможных полифонических тонкостей.

Родственные черты мы обнаруживаем и в музыкальном тематизме «Прелюдии». Темы ее не тяготеют к совершенной определенности и к четкости границ. В образном смысле они чаще всего стремятся к капризной расплывчатости, в конструктивном смысле — к бесконечным и плавным перетеканиям. При этом Дебюсси удается, пользуясь весьма тонкими нюансами (вариантами), добиться различной эмоциональной окраски одной и той же темы (он доводит до крайней изощренности вариационный тематический трансформизм Берлиоза, Листа, Франка).

Так, например, первая тема «Прелюдии» при начальном своем появлении основана на тритоне, что придает ей характер томительной неопределенности. Но эта же тема в репризе строится на чистой кварте, и колорит ее проясняется.

Другой пример. Нисходящие триоли (шестнадцатые) у флейт (такт 28) звучат как эмоционально-нейтральный журчащий орнамент. Но те же триоли в другом месте (восьмые, такты 15—12 от конца, флейты и гобой) благодаря интонационным изменениям и контрапункту скрипок, виолончели и кларнета звучат с оттенком глубокой, щемящей грусти. Из тем «Прелюдии» одна обращает на себя особое внимание. Это тема средней части, наиболее напевная и знаменующая момент наивысшего лирического восторга:

Следует вспомнить как более раннюю тему Дебюсси — из фортепианной пьесы «Лунный свет» (пример 23),— так и более позднюю — из третьей части «Моря» (пример 24):

23

24

Все эти темы имеют одну тональность и сходны в ряде контуров. Вряд ли такое сходство случайно. Скорее перед нами постоянство полюбившихся интонаций, выражающих эмоцию лирического «растворения» и восторга.

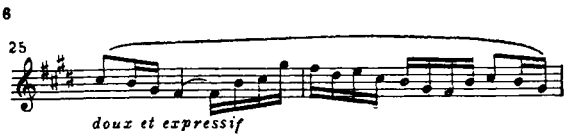
Состав оркестра «Прелюдии» характерен и подобран с тонким колористическим расчетом: три большие флейты (для прозрачных пасторальных красок), два гобоя и английский рожок (для более напряженной и острой по тембру пасторальности), парный состав кларнетов и фаготов (играющих второстепенную роль); из медных — только четыре валторны (способные как сливаться с деревянными, так и выделяться); обычные у Дебюсси две арфы дают широкие возможности для журчащих аккомпанементов. Есть и «изюминка» — высокие звонкие тарелочки (cymbales antiques), некогда примененные Берлиозом в скерцо «Фея Маб». Другие ударные отсутствуют.

Принципы импрессионистского оркестра в «Прелюдии» вполне ясно выражены. Как и в области гармонии, Дебюсси ищет не четкого противопоставления групп, не строго выдержанной роли тех или иных инструментов, а свободного, непринужденного

смешения тембров, чрезвычайного богатства сочетаний и переливов, сближения и взаимопроникновения крайностей. Звучания накладываются и сливаются подобно краскам на импрессионистской картине; как тут, так и там наложения не должны давать резкостей, но высшую плавность и упоительность переходов. Поэтому Дебюсси особенно охотно прибегает к тембровым сближениям, создавая с их помощью новые, необычно пленительные тембры.

Арфовое глиссандо он сочетает с тихими отголосками валторн, низкие ноты флейт с флажолетами арфы; острые фигурки гобоя дает на фоне трелей валторн с сурдинами; нежно осветляет тремоло струнных divisi звоном маленьких тарелочек; примешивает к глухому тону играющих в терцию валторн с сурдинами контрапунктические ходы скрипок. Перед самым концом поистине волшебный тембр достигнут сочетанием засурдиненных валторн, тарелочек и флажолетов арфы. Да и в tutti «Прелюдии» чувствуется постоянное стремление к изысканно колористическим, а не традиционным смесям тембров.

Характерно импрессионистской является и форма «Прелюдии». При очень ясно выраженной трехчастности, каждый раздел отмечен большой текучестью и строится на основе то более кратких, то более длительных нарастающих и убывающих волн. Принципы бесконечной мелодии, бесконечной гармонии и бесконечного ритма Дебюсси заимствует прежде всего от Вагнера, но пользуется ими по-своему, в интересах импрессионистского искусства.

Отметим еще две детали «Прелюдии». В такте 5 у третьей валторны появляется характерная фигура из шестнадцатой и восьмой. Это — звуковой толчок — блик, аналогии которого весьма многочисленны в произведениях Дебюсси. Другая деталь — пасторальный наигрыш гобоя (пример 25), очень французский по складу и очень типичный, поскольку Дебюсси впоследствии широко пользуется для своих пасторальных образов пентатоникой, тетратоникой и т. п.:

Еще до первого оркестрового исполнения «Прелюдии» Малларме услышал ее в авторском исполнении на фортепиано (в 1892 или 1893 году). Дебюсси так вспоминал этот эпизод в письме к Жоржу Жан-Обри от 25 марта 1910 года:

«Малларме пришел ко мне с вещим видом, украшенный шотландским пледом. Прослушав, он долго молчал и затем сказал мне: «Я не ожидал чего-либо подобного! Эта музыка продолжает эмоцию моего стихотворения и украшает его более страстно, чем цвет» [1].

Первое исполнение «Прелюдии» состоялось 22 декабря 1894 года (в день осуждения Дрейфуса) в концерте Национального общества под управлением Гюстава Доре. Репетиции были продолжительными и трудными, так как оркестранты не слишком свободно осваивались с новшествами музыки, а Дебюсси много раз вносил коррективы, отделывал эффекты звучности. Но успех оказался немедленным, это был первый большой успех творчества Дебюсси. По воспоминаниям Доре, он во время исполнения внезапно почувствовал, что публика совершенно покорена [2]. Пришлось сразу же играть «Прелюдию» на бис. И с этой поры начался расцвет ее популярности как во Франции, так и в других странах.

На концерте присутствовал и Малларме [3], который послал затем Дебюсси экземпляр своего «Послеполудня фавна» с надписью в стихах:

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 121.

[2] Y. Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy, стр. 66.

[3] Автор пригласил его занятной запиской, выдержанной в запутанном, извилистом стиле самого Малларме (см. Lockspeiser, стр. 156).

С. Малларме
(1896, фотография Надара)

Сильван, который первый дул,
Коль ты прославил флейту эту —
Внимай сияющему свету,
Что Дебюсси в нее вдохнул [1].

Естественно, что композитор очень гордился этой надписью и назвал ее «лучшим воспоминанием той эпохи».

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 121 (перевод мой.— *Ю. К.*).

П. Луис писал Дебюсси, вероятно, в декабре 1894 года: «... Твоя прелюдия великолепна. Невозможно было бы создать более восхитительную парафразу стихов, которые мы оба любим» [1].

«Прелюдия» очень понравилась Равелю. Он склонен был видеть в ней прекраснейшую страницу современной музыки и сохранил свое благоговение до конца жизни. По воспоминаниям Е. Журдан-Моранж, Равель, находясь однажды у своих знакомых во время передачи «Прелюдии» по радио, сказал, глубоко тронутый: «Услышав некогда впервые «Послеполудень фавна», я понял, что такое музыка» [2].

Любопытно, что «Прелюдия» привлекла внимание Грига, который писал о гениальности оркестровки, диковинной гармонии, музыке хотя и экстравагантной, но полной таланта и способной составить истинное пиршество для музыкального гурмана [3].

С большим сочувствием высказывался о «Прелюдии» Поль Дюка. Небезынтересны, в частности, слова одной из его статей 1902 года:

«Вся магия лета отражается на этой драгоценной странице: солнечные тени леса, пыл желаний, капризы дремы разыгрывают свои аналогии в гармониях и звуках, восхитительная свобода которых не противоречит, по моему мнению, ни в чем другой необходимой игре — игре музыкальных форм. И именно в своей способности строить логический ансамбль при посредстве одной лишь фантазии талант г. Дебюсси представляется мне несомненным» [4].

Естественно, что композиторы другого направления отнеслись к «Прелюдии» весьма критически.

Так, Сен-Санс писал много лет спустя (1920) Морису Эммануэлю, что «Послеполудень фавна» «красиво звучит, но в нем не найти даже малейшей музыкальной идеи в подлинном смысле слова; это по-

[1] Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 63.
[2] H. Jourdan-Morhange. Ravel et nous. Genève, 1945, стр. 93.
[3] D. M. Johansen. Edvard Grieg. Oslo, 1936, стр. 146.
[4] P. Dukas. Ecrits sur la musique, стр. 578.

ходит на музыкальную пьесу так же, как палитра, которой пользовался художник, походит на картину. Дебюсси не создал стиля; он культивировал отсутствие стиля, логики и здравого смысла» [1].

А. К. Глазунов, познакомившийся с «Послеполуднем фавна» в 1904 году, находил лишь, что в этой партитуре «есть, несмотря на вычурную пряность, кое-какая талантливость» и оркестровка, сделанная «с большим вкусом и знанием дела» [2].

Высказывания о «Прелюдии» наших французских современников многочисленны. Меткой следует назвать эстетическую характеристику этой пьесы, данную Робером Жардийе, автором ценной работы о «Пеллеасе и Мелизанде». По словам Жардийе, Дебюсси воплощает прежде всего «фавна мечтателя и поэта, не ведающего, стремится ли он обладать нимфами или любит лишь виде́ние своего духа, счастливого смотреть на солнце сквозь пустую кожуру винограда, счастливого обращаться к вещам со своей сельской флейтой, даже если гармония, которая будто объединяет его с природой, существует лишь в нем самом. Пылкость и задумчивость; дионисийское опьянение, но утонувшее в заклинаниях летней природы; голос флейты Пана, шелест солнечной поляны, языческий праздник, горячий, даже грубый; но все это — только выражение музыкально-поэтической мечты, неотделимой от природных явлений настолько, что никто не мог бы сказать, где кончается реальное впечатление и где начинается сновидение» [3].

Восторженную оценку «Прелюдии» мы находим у Э. Вюйлермоза. Он пишет, что «Прелюдия» «поднимается до абсолютного совершенства», что это «концентрированная эссенция аромата дебюссизма», что партитура «Прелюдии» — «великолепный языческий

[1] Цитир. по N. Slonimsky. Lexicon of musical invective. New York, 1953, стр. 102. Сен-Санс даже высмеял «Послеполудень фавна» в четверостишии (см. Vallas, стр. 402).

[2] «Глазунов». Музыкальное наследие, т. II. Ленинград, 1960, стр. 205.

[3] R. Jardillier. Pelléas. Paris, 1927, стр. 55—56.

и пантеистический символ веры, приложенный к техническому идеалу композитора и к его мечтам об освобождении», а оркестровка — «чудо очарования и упоения» [1]. Эти и подобные им суждения, при всей своей восторженности, в сущности верно характеризуют замечательные достоинства эклоги Дебюсси [2].

К 1894 году относится также первоначальный замысел Дебюсси написать серию фортепианных пьес под заглавием «Образы» (рукопись этой сюиты сохранилась в частной коллекции). Первая пьеса цикла (Lent. Mélancolique et doux), по-видимому, не была использована композитором впоследствии. Вторая — есть Сарабанда, вошедшая позднее в сюиту «Для фортепиано» (1901) [3]. Третья пьеса явилась наброском позднейших «Садов под дождем» (из «Эстампов», 1903). Четвертая носила название Вальса.

Любопытно примечание Дебюсси на рукописи первой версии «Образов»: «Эти пьесы очень опасались бы «блестяще освещенных салонов», где обычно собираются люди, не любящие Музыку. Это скорее «Беседы между фортепиано и самим собой». Притом, не возбраняется внести сюда немного своей чувствительности в славные дни дождя» [4].

Вслед за «Прелюдией» к «Послеполудню фавна» Дебюсси продолжал развивать основы импрессионистского искусства.

[1] Vuillermoz, стр. 63, 64, 67.

[2] Любопытный опыт эстетической характеристики существа полдня в музыке Дебюсси вообще и в «Послеполудне фавна» в частности содержит книга В. Янкелевича «Дебюсси и тайна» (см. V. Jankéléwitch. Debussy et le mystère.. Neuchâtel, 1947, стр. 82 и др.). Автор — ярко выраженный идеалист, к тому же, сильно злоупотребляющий неточными аналогиями, домыслами и т. д. Но мысль Янкелевича о том, что в трактовке Дебюсси (и родственными ему художниками) полдня сказываются черты печали, пессимизма (поскольку полдень есть движение к ночи, в отличие от утра) — содержит зерно истины.

[3] Она была первоначально издана уже в 1896 г. (Vallas, стр. 191).

[4] Vallas, стр. 178.

Глава седьмая

ЗРЕЛОСТЬ ПРИХОДИТ

(1896—1901)

К середине девяностых годов прошлого века Франция, как и другие капиталистические страны, вступила в стадию империализма. Характерная огромная роль финансового капитала во французской экономике при этом не только сохранилась, но еще более усилилась. «В отличие от английского, колониального империализма, французский можно назвать ростовщическим империализмом»,— писал Ленин[1].

Эта важнейшая определяющая черта, разумеется, отразилась и на развитии французской буржуазной и мелкобуржуазной идеологии, в которой преклонение перед биржей и банками, денежный фетишизм, психология рантьерства получили особое значение. Подобные тенденции оказывали сильное давление и на всю идеологическую жизнь Франции, в частности, на французское искусство, как бы поощряя в нем культ роскоши, блеска, бездумных наслаждений. Разумеется, во все мало-мальски подлинные произведения искусства этот идеологический яд мог проникнуть не грубо, но лишь в виде тонкой эссенции, пройдя сквозь фильтры взыскательного вкуса и эстетического отбора. Однако проникновение его все же чувствовалось постоянно и неумолимо.

В развитии промышленного производства Франция, несмотря на значительный подъем, отставала от

[1] В. И. Ленин. Сочинения, т. 22, изд. 4, стр. 231.

других стран. Очень значительная часть французского пролетариата была занята в мелких предприятиях, производивших текстильные товары, предметы роскоши и моды. Отставание крупной индустрии мешало объединению рабочего класса, поддерживало его разрозненность. Дробность господствовала и в сельском хозяйстве, препятствуя поднятию урожайности, закрепляя умонастроения мелких собственников, подверженных страхам разорения и гибели, тем судорожнее тянувшихся к обманчиво-манящему блеску денег.

Горстка богачей-финансистов управляла экономикой страны, поощряя ее застойность и инертность. В этих условиях классовая борьба обострялась, хотя и не смогла привести к решающим схваткам. Быстро росло число стачек, экономические тенденции их превращались в политические, в попытки поднять вновь и вновь знамя революции. Буржуазия искусно лавировала, стремясь отвлечь внимание рабочего класса от прямых, коренных задач переустройства общества.

Крупным политическим событием конца девяностых годов явился пересмотр процесса Дрейфуса в связи с обнаружением истинного виновника — штабного офицера Эстергази.

Но военный суд оправдывает преступника. Через два дня после процесса, 13 января 1898 года, в газете «Auroge» появляется открытое письмо Золя к президенту республики Феликсу Фору, озаглавленное: «Я обвиняю!..», где писатель с превосходным гражданским мужеством клеймит военное министерство, генеральный штаб и военный суд, разоблачая несправедливость обвинения Дрейфуса и оправдания Эстергази. Военщина рассматривает поступок Золя как оскорбление армии, добивается суда над писателем. Золя приговаривают к тюрьме и штрафу, но он покидает Францию и находит убежище в Лондоне. Общественные страсти бушуют с необыкновенной силой, в борьбу за справедливость вступают и широкие массы народа. Как писал впоследствии Ленин: «... доста-

точно оказалось такого «неожиданного» и такого «мелкого» повода, как одна из тысяч и тысяч бесчестных проделок реакционной военщины (дело Дрейфуса), чтобы вплотную подвести народ к гражданской войне!» [1]

Реакция во главе с «Лигой патриотов» пытается в феврале 1899 года совершить государственный переворот. Но эта попытка терпит неудачу, а массовые выступления рабочих заставляют буржуазные группировки дрейфусаров и антидрейфусаров объединиться, искать компромисса.

Вслед за образованием (в июне 1899 года) кабинета Вальдека Руссо, весьма ловкого и предприимчивого политика, крепко связанного с кругами крупной буржуазии, правительство пытается отвлечь внимание масс некоторыми мерами против католической реакции. В сентябре 1899 года президент, дабы избежать дальнейших обострений, объявляет «помилование» невинного Дрейфуса [2]. Крайне характерным явился альянс в кабинете Вальдека Руссо таких людей, как генерал Галиффе — палач Коммуны и социалист Мильеран. Это был симптом очевидного и оперативного развития французского ревизионизма, оппортунизма и реформизма, стремящихся погасить борьбу и примирить непримиримое.

Золя после пересмотра дела Дрейфуса пишет свои последние романы. В романе «Плодовитость» (1899) он, вслед за более ранними романами Додэ, пытается идеализировать буржуазную семью, призывает к ее укреплению. В романе «Труд» (1901) Золя возвращается к обличению капиталистической эксплуатации, но развивает идеи примирения, а не борьбы.

Острым кризисом отмечен роман Додэ «Опора семьи» (1897, год смерти писателя), в котором он поддается идеологии правых партий, фальшиво ри-

[1] В. И. Ленин. Сочинения, т. 31, изд. 4, стр. 78.

[2] Последний был полностью оправдан и реабилитирован только в 1906 году!

сует революционеров, отдает дань нестройностям декадентской литературы.

Так сходят с передовых позиций французской литературы два ровесника, поддерживавшие долгие годы (каждый по-своему) ее реалистические устои. И если творчество Золя под конец попадает в безвыходные противоречия заблуждений, то творчество Додэ вырождается и блекнет.

Смерть Малларме (1898) прекращает деятельность крупнейшего зачинателя и вождя символизма [1].

Между тем, интенсивно развивается декадентская литература нового поколения писателей.

Приятель Дебюсси Пьер Луис в 1896 году публикует роман «Афродита», полный эротических, мрачных и извращенных идей. Эта не лишенная таланта, но аморальная книга явно полемизирует с романом «Таис» А. Франса.

Основную идею «Афродиты» Луис выразил в предисловии к ней, где писал, что «чувственность есть таинственное, но необходимое и творческое условие интеллектуального развития», что «все города, которые правили миром,— Вавилон, Александрия, Афины, Рим, Венеция, Париж,— были, согласно общему закону, тем более распущенными, чем более могущественными, как если бы их распутство было необходимым для их величия» [2].

Так Луис извращал и уродливо односторонне «развивал» идеи материализма о примате чувственного над духовным. А самый роман «Афродита» вовсе не ограничился проповедью чувственности, но бесстыдно выразил декадентские наклонности смаковать жестокое, бесчеловечное, противоестественное и отвратительное, чтобы в конце концов прийти к

[1] Тремя годами раньше, в статье «Конфликт» (1895), Малларме выказал большое уважение к рабочим и горько сожалел о том, что его поэзия непонятна пролетариату. В этом сказалась глубокая общественная неудовлетворенность писателя.

[2] Pierre Louys. Aphrodite. Moeurs antiques. Paris, 1896, стр. 6 и 7.

выводу, что счастья нет, люди мерзки, жизнь состоит из пороков, а выше жизни только искусство и мечта [1]. Философия отчаяния парадоксально, но закономерно слилась в «Афродите» с культом наслаждений и садизмом.

Год спустя (1897) в статье «Речь в защиту свободных нравов» Луис выступил с оправданием свободной чувственности, аргументируя якобы от имени парижского народа и порицая буржуазное лицемерие. Однако дальнейшие сочинения Луиса показали, что он верен декадентским принципам морали и эстетики. В повести «Женщина и паяц» (1898) Луис изобразил любовь как позорное рабство со стороны мужчины и издевательство со стороны женщины, воспел побои, как средство доставить высшее наслаждение любимой. В романе «Приключения короля Павсолия» (1900), рисуя легендарную страну сладострастия Трифем, якобы находящуюся рядом с Пиренеями, Луис повел повествование гораздо легче и живее, перемежая скабрезные приключения с иронией по поводу французских общественных порядков. Но и тут извращенные декадентские идеи постоянно давали себя знать. Так, характеризуя своего главного героя, Луис писал, что необходимость «выбрать фрукт, женщину или галстук повергала его в замешательство, походившее на тревогу...» [2] А от имени Павсолия он высказывал излюбленную мысль, типичную уже для «Афродиты»: «Смеющееся сладострастие не существует. Наслаждение ближе к страданию, чем к веселью» [3].

И Луис был не одинок. Его сподвижник, приятель и свойственник Анри де Ренье, без крайностей и жестоких гипербол автора «Афродиты», изящно и кра-

[1] Подобные тенденции выступили и в романе «Сад пыток» (1898) Октава Мирбо, писателя, постоянно порывавшегося разоблачать язвы общества, но попадавшего в тиски декадентской эстетики.

[2] Pierre Louÿs. Les aventures du roi Pausole. Paris, 1901, стр. 17.

[3] Там же, стр. 76.

сиво развивал аналогичные декадентские идеи и образы, бесстрастно рисуя (например, в романе «Двойная возлюбленная» — 1900) власть низменных страстей, ничтожество и пустоту человеческой натуры.

Следует отметить попутно друга Пьера Луиса, поэта Поля Фора, который в 1896 году выпустил сборник «Баллады», написанный прозой, но с рифмами и ритмами. В этом сборнике господствовали символистские туманности и загадочности. Однако уже со следующего года Фор начинает печатать тома своих полупрозаических стихотворений под неизменным названием «Французские баллады», пользуясь и материалами первоначального сборника, но находя в целом заметно бóльшую ясность, часто сближаясь с особенностями народной речи, с образами народной фантазии. Первый том «Французских баллад» (1897) снабжен сочувственным предисловием Пьера Луиса, отмечающим возникновение нового, своеобразного стиля. среднего между стихом и прозой. Второй том (1898) Фор посвящает Луису.

Оригинальная поэзия Фора, автора чрезвычайно плодовитого и изобретательного в оттенках, любопытна как знамение эпохи, особенно охотно прибегавшей к неопределенным, гибким и трудно уловимым формам. Но у Фора есть и иные точки соприкосновения с Дебюсси. Это — особая любовь к природе, склонная очень внимательно и чутко претворять оттенки ее состояний. В данном плане следует особо отметить второй том (вторую серию) «Французских баллад» (1898), посвященный образам гор, ледников, лесов, равнин, лугов, моря, ветра и т. д.

Во второй половине девяностых годов, наряду с наступлением декадентства, французская литература выдвигала и совсем иные идеалы, боролась за истинный прогресс, за лучшее в человеке.

28 декабря 1897 года в Париже состоялась премьера героической комедии Эдмона Ростана «Сирано де Бержерак», вся система образов которой противостояла декадентству, была проникнута огромной верой в человека и человечность. Декаденты отрицали

благородство и честность, прочность чувств и самоотверженность. Герой Ростана оказался наделенным в высшей степени именно этими качествами. И если декаденты в их последовательном пессимизме, скепсисе и цинизме отделили силу от таланта и ума, представляя умное и талантливое, душевно тонкое — бессильным, а силу — грубой, разрушающей, то Ростан воссоединил силу и талант, смелость и ум в прекрасном, незабываемом характере своего героя. Обращенная сюжетом к семнадцатому веку, героическая комедия Ростана, однако, утверждала нетленность лучших гуманистических идеалов посреди наступления декадентства.

В это же время продолжала развиваться другая тенденция французского драматического театра. 29 сентября 1897 года начались спектакли «Театра Антуана», основанного Андре Антуаном на базе труппы распавшегося «Свободного театра». «Театр Антуана» продолжал утверждать эстетику школы Золя, но, в отличие от «Свободного театра», он уже обращался к более широким кругам зрителей. Характерно, что огромный успех на сцене «Сирано де Бержерака» (премьера — 28 декабря 1897 года) обеспокоил Антуана, записавшего в своем дневнике в тот же день, что разрозненные силы, направленные против «нашего реалистического движения», теперь могут объединиться [1]. Вот как сказывались тогда принципиальные антиромантические тенденции натуралистической школы, склонные видеть в возвышенных чувствах эмоциональные и стилистические пережитки!

Анатоль Франс в конце девяностых и в самом начале девятисотых годов пишет тетралогию романов под общим заглавием «Современная история» («Под городскими вязами» — 1897, «Ивовый манекен» — 1897, «Аметистовый перстень» — 1899 и «Господин Бержере в Париже» — 1901). Эта тетралогия знаме-

[1] A. Antoine. Mes souvenirs sur le théâtre Antoine et sur l'Odéon. Paris, 1928, стр. 126.

нательна не только сатирическим изображением политических интриг и нравов Третьей республики, но и тем, что главный герой, Бержере, как будто пополняющий галерею чудаковатых гуманистов Франса, становится проницательным в вопросах политики и предрекает победу социализма. В одной из сцен романа «Ивовый манекен» Бержере говорит аббату Лантеню: «Мир и война зависят ныне не столько от самодержавных государей, сколько от международных крупных капиталистов, властителей более державных, чем любая держава. Финансовая Европа настроена мирно. Во всяком случае, можно с уверенностью сказать, что она не стремится к войне ради войны или из каких-то рыцарских побуждений. Впрочем, ее могущество бесплодно и долго не продержится, в один прекрасный день оно рухнет под натиском рабочей революции. Социалистическая Европа будет, вероятно, поборницей мира. А Европа будет социалистической...» [1] Такова знаменательная эволюция воззрений Франса, все последовательнее и убежденнее примыкающего к идеям научного социализма.

Начинает выделяться творчество Ромена Роллана, одного из наиболее прогрессивных представителей тогдашней французской литературы. В 1898 году Роллан составляет план драматических сцен из жизни Парижской Коммуны (замысел этот остался неосуществленным). В этом же году Роллан начинает работу над циклом драм «Театр Революции» («Волки» — 1898, «Дантон» — 1900).

Теперь — вкратце о французском изобразительном искусстве второй половины девяностых годов.

Творчество Моне развивает декоративно-колористические тенденции в пейзажах Живерни, Ветёйя, Пурвиля. В 1899 году Моне начинает новую серию кувшинок в своем саду; этот сюжет будет занимать его до конца жизни на пути все более очевидной за-

[1] А. Франс. Собрание сочинений, т. IV. М., 1958, стр. 260.

мены предметного содержания самодовлеющей игрой цветовых оттенков и контрастов. Продолжается «перламутровый период» творчества Ренуара, отмеченный поисками особой лучистости и мягкости. Моментами дает себя знать повышенный интерес живописца к розовому и красному колориту, который разовьется позднее — в первое и второе десятилетия нашего века. Умирает Сислей (1891), в поздних пейзажах которого тонкое изящество письма как будто тоже начинает сменяться декоративностью. Писсарро, окончательно отрешившийся от пуантилизма, с большим размахом пишет пейзажи Руана и Парижа. Его парижские бульвары, виды проспекта Оперы, площади перед Лувром и т. д.— пожалуй, наиболее монументальны из всего когда-либо им созданного. И тут сказываются известные черты декоративности, но вместе с тем, в отличие от Моне, Писсарро стремится с особенной убедительностью и продуманностью трактовать пространство; он развивает, таким образом, интеллектуально созерцательные стороны импрессионистской школы, решительно противостоящие уже достаточно заметному распространению «плоской» живописи[1]. В девяностые годы (и особенно к концу их) заметно эволюционирует творчество Дега, на пастелях которого, изображающих женщин за туалетом, эффекты колорита (то теплого и многоцветного, то пленяющего господством синих и голубых тонов) начинают вытеснять и заменять прежнюю строгость и точность рисунка. Тулуз-Лотрек завершает краткий жизненный и творческий путь (1901), безмерно усиливая экспрессию своих последних произведений то резкостью контрастов и сгущенностью темных тонов, то изломанностью линий.

Сезанн продолжает и закрепляет свои тенденции начала девяностых годов, Гоген пишет новую серию

[1] Кстати сказать, в 1899 году появляется книга Поля Синьяка «От Эжена Делакруа к неоимпрессионизму», в которой интеллектуальные стороны импрессионистской доктрины выражены очень ярко и талантливо.

таитянских картин (1896—1897), отмеченных порою сумрачным колоритом, тягостными сомнениями и вопросами о смысле жизни и смерти. В творчестве Пикассо появляются драматические фигуры арлекинов с пустыми взглядами (1900—1901). На одной из подобных картин («Арлекин и его подруга» — 1900) две рюмки говорят о страшной власти алкоголя, которым обездоленные люди пытаются заглушить скорбь и бесплодность своей неудавшейся жизни. Но это не только образы социальной несправедливости. Ведь у «Женщины с собакой» (1900—1901), богатой бездельницы в роскошном платье, такой же бездумно пустой и безнадежный взгляд. Образы Пикассо отражают глубокое разочарование, скопившееся в обществе, чувства отчаяния и безнадежности.

В это же время Стейнлен («Стачка» — 1898) показывает могучую, несмотря ни на что, силу рабочего класса.

Неопримитивист Анри Руссо пишет одну из наиболее характерных своих картин — «Спящая цыганка» (1897), на которой лев при луне обнюхивает спящую женщину с палкой в руках, мандолиной и кувшином. Картина эта как бы предваряет типические «страшные несообразности» сюрреализма.

Роден работает над скульптурами Бальзака и Гюго, делая их в своих этюдах (1897) голыми, пытаясь оживить старинный культ обнаженного тела. В некоторых мраморных группах («Пан и нимфа» — 1898 и др.) продолжают развиваться эротические сюжеты. Знаменательна и «Рука бога» (1897—1898), своеобразно выражающая идею фатализма.

В конце девяностых и начале девятисотых годов появляются первые скульптуры Аристида Майоля, будущего автора памятника Дебюсси. В его скульптурах женских фигур, не чуждых стилизации античности, сказывается потребность в монументально уравновешенном искусстве, способном противостоять болезненной нервозности нового времени. И это, конечно, не единственный знак стремления к гармонически спокойным формам. Вспомним снова Пювиса

де Шаванна, который в 1898 году пишет в Пантеоне одну из лучших своих фресок — «Святая Женевьева, бодрствующая над Парижем»,— полную безмятежной умиротворенности.

Французская музыка на пороге двадцатого столетия не спешит с претворением новых тенденций искусства.

Дюка выступает с трехчастной Симфонией до мажор (1896), в которой чувствуются традиции симфонизма Сен-Санса, есть кое-что и от Франка. При этом черты оригинальности дают себя знать в очень крепком душевном здоровье и в редком умении поддерживать интерес незначительного тематического материала при посредстве чрезвычайно бодрой, импульсивной и изобретательной ритмической разработки. Год спустя (1897) появляется знаменитое скерцо Дюка «Ученик чародея», где некоторые сближения с гармониями и тембрами Дебюсси (например, в применении увеличенных трезвучий и накладывании «мазков» звуковых красок — см. вступление пьесы) носят очень ограниченный характер, тогда как существо тематизма, гармоний, ритмов и оркестровки Дюка скорее развивает заветы Бизе, Сен-Санса, Берлиоза, отличаясь, вдобавок, большой резкостью, а то и графичностью контуров.

В своей опере «Ферваль» (1881—1895) д'Энди — легитимист, католик и ярый антидрейфусар — явно стремится приспособить «тристановские» любовные томления к условиям французской оперы, делая их легче и кокетливее. Но музыка «Ферваля» осталась эклектичной, щедро пользуясь эффектами традиционной зрелищности, чередуя изысканные гармонии с элементарными, сочные с сухими, хотя композитор порою и приблизился к некоторым тенденциям Дебюсси [1].

[1] Любопытно сослаться, в частности, на эпизод во второй сцене первого акта, где на словах Ферваля «O prodige! Comme autrefois en mon âme renaît la joie» последнее слово («радость») сопровождается в оркестре раскатом нонаккорда, ставшего у Дебюсси частым выразi-

Бледноваты, хотя и мастерски написаны симфонические вариации д'Энди «Истар» (1896). А во Втором струнном квартете этого же композитора любопытно наблюдать противоречивые тенденции. С одной стороны, д'Энди, не раз проявлявший большой интерес к французскому музыкальному фольклору, создавший уже в 1892 году интересный сборник обработок народных песен южной Франции,— вносит в музыку своего Второго квартета живые, бойкие фольклорные интонации и ритмы. С другой стороны, господствующими в этой музыке все же оказываются притязания надуманного профессионализма, скучноватая контрапунктическая изобретательность при скудости лирического содержания.

Став в 1900 году директором Schola Cantorum, д'Энди в своей речи призывает «обновить» музыку обращением... к старым формулам XVI — XVII веков. В его воззрениях дает себя знать и догматический дух средневековья, которому он старается подчинить даже непроизвольно используемые им нововведения музыкального языка. Вагнеризм д'Энди оказывается, в особенности, вагнеризмом клерикальных идей и образов «Парсифаля». Именно они импонируют д'Энди, тогда как Дебюсси и в восьмидесятые — девяностые годы, и позднее ищет в «Парсифале» лирических откровений.

В крупном произведении д'Энди — опере «Чужой» (1898—1901) — система его реакционной эстетики выступила особенно отчетливо. Тут, по словам Ромена Роллана, «происходит соединение различных идей и родов искусства: искусства народного, искусства религиозного, искусства вагнеровского, искусства франкистского, с примесью бытового реализма, приближающегося к стилю итальянской буффонады, и с описательным элементом, составляющим индиви-

телем радости, упоения. Вообще, д'Энди начинает пользоваться звукописностью некоторых гармоний (нонаккорды, увеличенные трезвучия, секунды, внезапные хроматические сопоставления трезвучий) в духе Дебюсси (см. в особенности пейзажи второго и третьего актов).

дуальную черту композитора»[1]. Находя в воззрениях д'Энди «смесь христианского смирения и аристократической гордости», Ромен Роллан отмечает: «Д'Энди глубоко чувствует человеческую солидарность и любит народ; но он относится к нему с покровительственной и слегка презрительной добротой, он смотрит на него, как на ребенка, нуждающегося в руководстве. Народное искусство, которое он восхваляет,— это отнюдь не искусство народа, а аристократии, интересующейся народом»[2].

Вот определение очень меткое! Оно показывает как широкоохватность искусства д'Энди, пытающегося овладеть различными сторонами индивидуальной и общественной жизни, так и эклектическую хилость этого искусства, порывы которого лишены подлинных живительных соков, находясь в плену аристократической идеологии, с одной стороны, и буржуазно-мещанской — с другой.

В эти же годы без видимых изменений продолжается модное некоторыми натуралистическими чертами, любопытное и инициативное, но очень неглубокое творчество Брюно («Мессидор» — 1897, «Ураган» — 1901).

В опере «Мессидор» мы находим эклектическое сочетание различных явлений. Тут и отзвуки лирики Массне, и вагнеризм (выражающийся, в частности, культом «тристановских» септаккордов), и как будто отголоски русской музыки (которой Брюно интересовался[3]), и целотонные обороты, близкие к таковым у Дебюсси[4].

Ряд заметных сближений с Дебюсси мы обнаруживаем в опере «Ураган». Так, широкие ходы унисонов во вступлении к первому действию[5] сродни

[1] Ромен Роллан. Собрание сочинений, т. XVI, ГИХЛ, 1935, стр. 340.

[2] Там же, стр. 342—343.

[3] См. колокольный звон (стр. 127 клавира в издании Choudens, 1897), напоминающий колокола в сцене веча в «Псковитянке» Римского-Корсакова.

[4] См. стр. 193 клавира.

[5] Клавир в изд. Choudens, 1901, стр. 1.

некоторым любимым интонациям Дебюсси (вспомним хотя бы «Затонувший собор»). Близки к Дебюсси и колористические сдвиги — сопоставления септаккордовых гармоний [1], и сумрачные хроматические аккорды низкого регистра, сопровождающие нарочито монотонную декламацию в эпизоде подготовки убийства [2]. Наконец, сходно с Дебюсси Брюно пользуется увеличенными трезвучиями, целотонными гаммами и т. д.

Проблема творческой связи Брюно и Дебюсси интересна и значительна. Выше мы приводили суждение одного из критиков, который усматривал в музыке Дебюсси влияние Брюно. В связи с этим встает вопрос,— кому же следует отдать первенство в поисках и находках ряда новых средств выражения?

Думается, что влияние было взаимным, но у каждого оно претворялось своеобразно. Дебюсси никогда не «солидаризировался» с элементарностью гармонических и ладовых эффектов Брюно, а последний никогда не достигал тончайшей нюансировки колорита, свойственной первому. Однако направление того и другого оказывалось отчасти общим в силу внимания к импрессионистски-«мгновенным» ресурсам гармонической (а шире — вообще интонационной) звукописи.

Значительным событием театрально-музыкальной жизни Парижа явилась премьера «Луизы» Шарпантье (2 февраля 1900), оперы, которая оттолкнула Дебюсси своей «вульгарностью» (возмутила также д'Энди, Массне), но вызвала восторги многих слушателей непосредственностью и простотой обрисовки парижских нравов [3].

[1] Клавир в издании Choudens, стр. 17.

[2] Там же, стр. 203, 214, 229. Мы найдем сходные черты в музыке сумрачных и зловещих моментов «Пеллеаса и Мелизанды».

[3] Любопытно, между прочим, что музыкой «Луизы» заинтересовался Леош Яначек, находя в ней достоинства реализма и музыкально-речевой интонации (см. Leoš Janaček. Feuilletons aus den «Lidové Noviny». Leipzig, 1959, стр. 199—200).

Опера «Луиза» (названная «музыкальным романом») привлекала темпераментностью музыки, воспевающей Париж как символ чувств, молодости, страсти, наслаждений, дающей очень теплую, человечную обрисовку характеров. Это была, в сущности, здоровая, целомудренная, «студенческая» идеализация богемы, произведение, которое теперь мы бы назвали «молодежным».

Интонационный сплав музыки «Луизы» оказывался сложным, многосоставным. Наряду с непосредственными отголосками городского фольклора, Шарпантье ориентировался отчасти на Вагнера (скорее, на «Тангейзера», чем на «Тристана») [1]. Но попадались в опере и отрывки совсем в складе музыки Грига [2], а также характерные, входящие в моду средства, вроде увеличенных трезвучий, больших мажорных септаккордов, подчеркнутых интонаций тритона и т. д. При всем том музыка эта, благодаря своей открытой эмоциональности, простоте чувств и веселому колориту, стояла, в сущности, далеко от Дебюсси (приметно дальше, чем Брюно), напоминая его лишь отдельными моментами, а также единством общих истоков (Вагнер, Григ).

В конце описываемого периода очень заметным стало формирование творчества Равеля. К 1899 году относится известная «Павана памяти покойной инфанты» для фортепиано. В этой пьесе Равель весьма сближается с некоторыми особенностями гармонического мышления Дебюсси (достаточно указать на параллельные нонаккорды в тактах 26—27). Но, вместе с тем, Равель выказывает уже и редкую самостоятельность собственного стиля, отмеченного элегантностью и нежной сладостностью речи, частыми повторениями попевок (здесь будто поклонами), очень своеобразным применением секунд и септим,

[1] Так, например, первая сцена третьего действия, рисующая нарастание любовного восторга Луизы и Жюльена,— напоминает образ «чар Венеры» из «Тангейзера» (см. клавир «Луизы», изд. Heugel, 1901, стр. 243 и далее).

[2] См. стр. 6, 15 и др. клавира.

септаккордов и нонаккордов как пряных приправ к музыкальным яствам. Знаменателен и пианизм «Паваны», требующий широкого растяжения рук, регистрового богатства и, вместе с тем, легкой поступи.

Еще более инициативен пианизм фортепианной пьесы Равеля «Игра воды» (1901) с подзаголовком из Анри де Ренье: «Речной бог, смеющийся над водой, которая его щекочет». Пьеса эта требует чрезвычайной подвижности, гибкости и неутомимости пальцев. Она начинает собою серию фортепианных пьес Равеля, в которых, наряду с большим изяществом и изобретательностью фактуры, выступают черты увлечения терпкими и капризными красками быстрых, переливчатых звучаний как таковых — в ущерб глубине и цельности поэтического замысла.

Тем не менее, пианистические находки «Игры воды» были очень смелы, а уверенность этой новой пианистической техники, блестяще пользующейся различными эффектами «звуковых пятен»,— поразительна. Когда позднее Равеля пытались обвинить в заимствованиях у пианизма Дебюсси, он ответил письмом к Лало в газете «Temps» (от 9 апреля 1907 года): «Вы распространяетесь достаточно пространно о довольно специальном пианистическом стиле, изобретение которого Вы приписываете Дебюсси. Однако «Игра воды» появилась в начале 1902 года, когда существовали лишь три пьесы Дебюсси под названием «Для фортепиано», произведения, которыми я (нет нужды Вам говорить) страстно восхищаюсь, но которые, с точки зрения чисто пианистической, не принесли ничего очень нового. Я надеюсь, что Вы простите мне это законное отстаивание моих прав...» [1]

Думается, что в этом споре и Лало, и Равель были не совсем правы. Вряд ли следовало говорить о приоритете или, напротив, подражании Дебюсси, по-

[1] Цитир. по H. Jourdan-Morhange. Ravel et nous, стр. 61. Равель называл пьесу «Игра воды» родоначальницей всех своих пианистических нововведений (см. V. Jankélévitch. Ravel. Bourges, 1959, стр. 163).

скольку пианизм последнего развивался оригинально, шел своими путями, во многом отличными от путей пианизма Равеля.

Во второй половине девяностых годов жизнь Дебюсси не освободилась из тисков материальной необеспеченности. Но в ней произошли некоторые изменения.

23 января 1897 года Габи, верная подруга Дебюсси, писала Пьеру Луису в Алжир:

«Клод ушел в Национальное [общество], где он играет квартет Лекё. Я одна и грустна, грустнее, чем погода, а сказать это — сказать немало. Я Вам завидую — Вы в стране, которую я представляю прекрасной, веселой и полной солнца... Этим утром мы получили Вашу телеграмму. Клод напишет Вам завтра... Напишите нам поскорее и сообщите новости о Вашем здоровье; затем скажите мне, очень ли жарко в Алжире; здесь так холодно, что Ваше письмо, конечно, нас согреет (по крайней мере, наши сердца)».

«Клод не знает, что я Вам пишу, но я ему скажу, когда он вернется, а пока самочинно шлю Вам от его имени уверение в искренней дружбе и добросердечное рукопожатие» [1].

В этом письме словно чувствуется затаенная тревога, которая вскоре привела к душевной драме.

Уже 9 февраля Дебюсси писал Луису: «Габи со стальными глазами нашла в моем кармане письмо, которое не оставляло никаких сомнений относительно развития, и даже значительного, любви со всеми самыми романтическими ее качествами, которые только нужны для того, чтобы тронуть сердце самое черствое...» [2]

Дальше Дебюсси сообщал о тяжелых сценах и покушении Габи на самоубийство, о бесполезности подобных потрясений, о невозможности забыть или смыть измену,— сообщал, мешая горечь и взволнованность с попытками преодолеть их скепсисом и ци-

[1] Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 85—86.
[2] Там же, стр. 87.

низмом. Печально и насмешливо звучали слова: «я чувствую потребность констатировать, что мое сердце еще способно содрогаться — вместо того, чтобы спокойно следовать процессам собственной химии...» [1]

Габи уехала на родину, потрясенная почти одновременно известием о смерти своего отца. Через некоторое время она вернулась в Париж. Раны казались зажившими, союз с Дебюсси восстановленным. Но это была лишь видимость. Мучительные переживания не покидали композитора. Одна из сохранившихся фотографий 1897—1898 годов изображает его сидящим у пианино в полоборота, с сумрачным и словно окаменевшим лицом [2]. Да и на другой, весьма известной фотографии выражение полно печали и боли [3]. В письме к Луису от 27 марта 1898 года Дебюсси сообщал, что душевные потрясения парализуют его творчество. Он отмечал превосходство воспоминаний над реальностью — «из них можно извлечь стоящие чувства, но люди, которые плачут, создавая шедевры,— неумолимые врали» [4].

Еще мрачнее признания из письма к тому же адресату, относящегося, по-видимому, к апрелю 1898 года: «Уверяю тебя, я настолько нуждаюсь в твоей привязанности, что чувствую себя одиноким и растерянным. Ничего не изменилось в черном небе, составляющем фон моей жизни, и я не знаю, куда я иду, если только не к самоубийству, глупой развязке того, что заслуживало, быть может, лучшего,— и это, в особенности, потому, что устал бороться с дурацкими невозможностями, сверх того достойными презрения. Ты знаешь меня лучше, чем кто-либо, и только ты можешь позволить себе сказать мне, что я не совсем старый безумец...» [5]

[1] Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 87.
[2] См. A. Gauthier, № 65.
[3] Там же, № 58. См. также стр. 245 этой книги.
[4] Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 110.
[5] Там же, стр. 110—111.

Этот год (1898) оказался для Дебюсси омраченным рядом смертей и волнений. Погибает во время велосипедной катастрофы Шоссон. Умирает совсем молодым поэт Жан де Тинан. Что касается возобновления процесса Дрейфуса, то оно не могло воодушевить Дебюсси, не любившего ничего, что нарушает тишину и спокойствие. К тому же, он не был в числе дрейфусаров, поскольку консервативные политические взгляды заставляли его оправдывать несправедливый приговор. И только горячая речь Жореса однажды заставила Дебюсси стать на сторону изгнанника с Чертова острова [1].

Между тем, окончательный разрыв Дебюсси с Габи приближался. В 1898 году он познакомился с Розали Тексье. Дочь мелкого железнодорожного служащего из Вильнев-ля-Гюйара (в департаменте Йонн), Тексье служила в Париже манекенщицей.

Дебюсси сильно увлекся ею, и их союз был вначале свободным, тогда как Габи на этот раз примирилась с неизбежностью и стала искать других путей в жизни.

Но, видимо, опасаясь подобного же исхода, Розали сделала попытку расстаться с Дебюсси. Композитор был в отчаянии и написал ей трагическое письмо (1899), угрожая самоубийством, если она не выйдет за него замуж. Валлас, видевший это письмо в 1927 году, сообщает, что оно было написано в «романтической манере» и отличалось «пылкой нежностью, волнующей красотой» [2]. Розали согласилась.

Союз Дебюсси и Габриель Дюпон окончательно распался, но разрыв не был вульгарным и грубым.

В октябре 1899 года, прощаясь с женщиной, которая скрасила самые трудные годы его самостоятельной жизни, Дебюсси подарил ей партитуру «Послеполудня фавна» с надписью «Моей дорогой и очень

[1] H. Strobel. C. Debussy. Paris, 1952, стр. 109.
[2] Vallas, стр. 200.

хорошей маленькой Габи в знак верной привязанности ее преданного Клода Дебюсси[1].

Биографы (включая и Валласа) представляли дальнейшую жизнь Габи как очень скромную и безвестную, но полную сохранившегося чувства к Клоду. Согласно новейшим данным[2], реальность была во многом иной. По-видимому, Габи, женщина твердого и решительного характера, убедившись в невозможности дальнейшего союза с Клодом и оправившись от первых потрясений горя, решила действовать. «Нет худа без добра», а этим добром для Габи оказалась возможность уйти от бедной, почти нищенской жизни, которая, несмотря на любовь к Клоду, тяготила ее. Вскоре у нее нашелся очень богатый и образованный покровитель, который сделал ее существование не только обеспеченным, но роскошным, полным разнообразнейших впечатлений и блестящих светских развлечений. Так продолжалось многие годы, десятилетия, и только война 1914—1918 годов положила начало разорению Габи, которая все же сохранила некоторый достаток и дожила до 1945 года.

Биографы, однако, правы, отмечая, что и в годы своей старости Габи вспоминала о Дебюсси с волнением и теплом,— новейшие данные подтверждают это.

Как объяснить эту стойкость чувств и немеркнущий свет воспоминаний? Следует вновь предположить, что Габи не была заурядной натурой (да и письмо ее, цитированное выше, не свидетельствует о банальности). Она смогла ценить ушедшее, но незаменимое и неумирающее. К тому же, расставаясь с Дебюсси, Габи, быть может, понимала, что он не менял худшее на лучшее (сознание чего могло бы вызвать неистребимую обиду), а просто поддавался мучительной неустойчивости натуры «сына века». И, думается, некоторые обстоятельства переживаний

[1] Pasteur Vallery-Radot. Tel était C. Debussy. Paris, 1958, стр. 44.

[2] См. H. Pellerin. C. Debussy et le pays d'Auge.

Дебюсси после его женитьбы на Розали Тексье подтверждают это.

Свадьба состоялась 19 октября 1899 года. Молодожены были так бедны, что даже в этот день Дебюсси пришлось давать урок, чтобы на полученные двадцать франков накормить гостей [1].

Жена Дебюсси оказалась, как и Габи, заботливой женщиной, готовой помогать ему во всех трудностях материальной жизни, оберегать его покой и даже верить в значение его творчества. Но она, видимо, гораздо меньше, чем Габи, могла стать подлинной подругой композитора в его творческой работе, мечтах, замыслах, думах и поисках. Дебюсси, очевидно, почувствовал это сразу, как только схлынул первоначальный безумный пыл и прошел страх потерять предмет своей страсти.

5 января 1900 года Дебюсси писал Роберу Годе: «Мадемуазель Лили Тексье сменила свое неблагозвучное имя на гораздо более благозвучное Лили Дебюсси — весь свет с этим согласится... Она неправдоподобно белокура, красива, как в легендах, и присоединяет к этим дарам то, что она отнюдь не в «стиле модерн». Она любит музыку не согласно самому новому «Вилли» А. Г. В. [2], но только согласно своей фантазии, ее любимая песня — хороводная, где речь идет о маленьком гренадере с румяной миной, который, как старый служака, носит свою шляпу набекрень... Это несказанно и отличается мало воинственной эстетикой» [3].

В цитированных словах нет и следа романтизма, они скорее ироничны и насмешливы. Но вспомним, что Дебюсси привелось уже пройти через много разочарований. Теперь он старался быть бодрым и не желать невозможного. Благо, что он мог работать, творить, что драма разрыва отошла в прошлое.

Мешали только бедность и болезни. Смерть под-

[1] Vallas, стр. 200—201.

[2] т. е. критику Анри Готье-Виллару, писавшему под псевдонимом «Вилли».— *Ю. К.*

[3] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 101.

державшего Дебюсси издателя Гартмана (1900) [1], оставившего дела в полном беспорядке, не сулила ничего хорошего — теперь нельзя было рассчитывать даже на самый скромный верный заработок.

В апреле 1900 года Дебюсси болел сам, в августе заболела жена. Врачи обнаружили у нее туберкулез верхушек обоих легких, нужно было ехать на три-четыре месяца для лечения в Пиренеи. «Ты видишь,— писал Дебюсси Луису 25 августа 1900 года,— что это значит в смысле нравственных страданий; прибавь к этому материальную сторону — совершенно бедственную на протяжении уже долгих дней!» [2]

Жизнь Дебюсси течет неорганизованно, безалаберно. Вынужденный в декабре посещать репетиции одного из своих произведений, он пишет Луису: «я встаю очень рано, что мне никогда раньше не удавалось: видеть утреннюю зарю для меня равносильно сухому горлу и тяжелой голове после попойки» [3].

И все же, привязанность его к Розали остается пока сильной и нежной. В январе 1901 года он дарит своей жене наброски «Ноктюрнов» с надписью: «Эта рукопись принадлежит моей маленькой Лили-Лило», отмечая «глубокую и пылкую радость быть ее мужем» [4].

Выразительный литературный портрет Дебюсси этого времени написан А. Сюаресом:

«На первый взгляд, он ничем не выделялся. Он не был высокого роста. Ни крепче, ни слабее кого-нибудь другого, имел довольно солидный вид, хотя и с несколько вялой комплекцией. Упитанный, почти дородный; все его очертания были круглы. Шелковистая и чувственная борода, обильные и вьющиеся волосы. Черты округленные, щеки полные; видимая насмешливость, скрытое лукавство. Это был облик

[1] Гартман выплачивал Дебюсси ежемесячно 500 франков.

[2] Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 148.

[3] Там же, стр. 154.

[4] Рукопись эта ныне хранится в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне.

иронический и плотский, задумчивый и сладострастный. Он был брюнетом с оттенком янтаря. Нервный, владел своими нервами, но не своими эмоциями: они, очевидно, имели в нем продолжительный отголосок — тем больший, чем меньше он их обнаруживал... Естественная ирония и склонность к удовольствиям; хитрость, полная ума, и признание в любви ко всяким лакомствам... какая-то небрежность речи, какое-то манерное очарование в жестах; трезвое и умное рвение; натура сильная и восприимчивая; всегда вкус и много простоты под видимостью порой противоположной. Дебюсси не был ни светским человеком, ни представителем монмартрской богемы. В нем сказывалось что-то кошачье и что-то отшельническое... Основная черта постоянной задумчивости, как мне кажется, всегда несколько отделяла Дебюсси от других людей. Форма его черепа обозначает большое упорство мысли... эти красивые глаза, ласкающие и насмешливые, грустные и обремененные истомой, горячие и задумчивые... Взгляд, к тому же, мог принимать черты странной тяжести, крайней пристальности» [1].

В своем портрете Сюарес не льстил оригиналу и, быть может, даже несколько утрировал те стороны, которые связывали Дебюсси с декадентской средой «конца века» [2]. Но эти стороны неотъемлемо входили в жизненный облик Дебюсси, не отменяя в нем лучшего, сокровенного — творческого горения.

Указанием на это лучшее кончает, как мы сейчас увидим, свою характеристику Дебюсси его жена — Розали Тексье:

«Среднего роста, темный брюнет с лицом почти оливкового цвета, со слегка курчавыми волосами, с выпуклым и выдающимся вперед лбом, с вьющейся бородой, он редко давал возможность угадать во взгляде свои мысли или чувства. Его широкие руки с очень плоскими пальцами обнаруживали развитием

[1] A. Suarès. Debussy, «La Revue Musicale», 1920, 1-er décembre, стр 124—125.

[2] Часть суждений Сюареса нами опущена.

своих сочленений подверженность ревматизму. Он часто страдал от ходьбы, а так как ему приходилось много ходить пешком, то он выходил из дома в домашних туфлях без всякой заботы об общественном мнении. Всегда очень корректно одетый, он, случалось, оставался у себя, если его прачка запаздывала принести белье... Что касается моральных качеств, то он был очень щедрым, непосредственным, прямым. Его воображение отличалось живостью, хотя он говорил мало. Основой его характера, очень замкнутого, была грусть. Внезапные приступы веселости продолжались у него недолго. Более чувственный, чем страстный, довольно чувствительный, он был буквально осаждаем музыкой...» [1]

Среди музыкальных впечатлений Дебюсси во второй половине девяностых годов можно отметить ряд значительных и существенных.

В феврале 1896 года он расширил и углубил свое знакомство с музыкой Мусоргского на концертах-лекциях Пьера д'Альгейма и Марии Олениной-д'Альгейм [2].

9 февраля 1897 года Дебюсси писал Луису по поводу прослушанной симфонии Дюка, которая в оркестре его разочаровала: «это стало совсем незначительным и напоминало смесь Бетховена с Шарпантье; я совершенно ничего не понимаю...» [3]

В письме к тому же адресату от 9 марта 1897 года Дебюсси, резко высказавшись по поводу Брюно и Золя (в связи с оперой «Мессидор»), заявлял, что они способны лишь на посредственность и высмеивал их патриотизм (пусть, мол, и плохо, но по-французски). «Но,— продолжал Дебюсси,— клянусь святым Георгием! У нас только один подлинно французс-

[1] A. Gauthier, № 67. Рене Петер сообщает ряд любопытных и характерных сведений о бытовых привычках Дебюсси и о свойственных ему наивных «суевериях» (см. Peter, стр. 126 и далее).

[2] В этом же году вышла книга: Pierre d'Alheim. Moussorgski. Paris, 1896.

[3] Correspondance de C. Debussy et P. Louys, стр. 88.

ский музыкант, это Поль Дельме [1]; он один лишь положил на ноты меланхолию пригородов и сентиментальность — смеющуюся и плачущую на покрасневшем газоне фортификаций; есть еще лучший ученик этого мастера — Массне, но другие с их социальными заботами и претензией выразить жизнь септаккордами — лишь печальные дураки, и если у них действительно есть ви́дение жизни, то только сквозь последний счет их прачки» [2]

Нетрудно заметить, что этими словами Дебюсси атакует не только натурализм, но и демократический интерес к насущным общественным вопросам.

В марте 1899 года Дебюсси с восторгом слушает «Шехеразаду» Римского-Корсакова (под управлением Камиля Шевийяра) [3].

Французская писательница Габриэль Колетт (жена музыкального критика Анри Готье-Виллара) в книге «Мои учения» так описала впечатления Дебюсси от одного из исполнений «Шехеразады»: «После окончания концерта Дебюсси еще не насытился Римским-Корсаковым. Он напевал про себя, гнусавил, подражая мотиву гобоя, пытался извлечь из крышки рояля низкий звук литавр... Чтобы подражать pizzicato контрабасов, он встал, схватил пробку, потер ею об оконное стекло» [4].

6 февраля 1900 года Дебюсси писал Луису по поводу «Луизы» Шарпантье:

«Мне кажется, было необходимо написать, представить это произведение и устроить ему овацию. Оно слишком хорошо служит потребности в низменной красоте и в дурацком искусстве, которых столько людей требуют... Замечаешь ли ты, что этот Шарпантье берет «Крики Парижа», восхитительные чело-

[1] Французский «шансонье» (1862—1904), автор популярных песенок и романсов, долго подвизавшийся в кабаре «Черный кот».

[2] Correspondance de C. Debussy et P. Louys, стр. 93.

[3] V a l l a s, стр. 208. Многие партитуры Балакирева, Бородина, Римского-Корсакова были услышаны Дебюсси в концертах под управлением Шевийяра, начиная с 1897 г.

[4] Цитир. по V a l l a s, стр. 208.

веческой живописностью, и, как мерзкий лауреат Римской премии, делает из них немощные кантилены с гармониями, которые я назову, чтобы быть вежливым, паразитарными. Но, черт возьми, это в тысячу раз более условно, чем «Гугеноты», причем, не подавая вида, пользуется теми же средствами. И это именуют Жизнью! Бог мой, я предпочел бы тотчас умереть... Это так глупо, что умиляет... Люди мало любят Красоту, так как это стеснительно и, затем, не подходит для их противных маленьких душонок; при большом количестве таких произведений, как «Луиза», всякие попытки вытащить их из грязи провалятся» [1].

В цитированных словах Дебюсси вновь сказывается крайнее отрицание «демократических уступок» в искусстве: поклонник красоты для немногих возмущается пошлостью господствующих вкусов, но, в сущности, направляет свои стрелы и против естественных требований широких слушателей. Следует попутно отметить, что позднéе мнение Дебюсси о «Луизе» смягчилось.

Внимание Дебюсси к русской музыке проявляется и таким мелким фактом, как указание Луису, где можно купить «Парафразы» Бородина, Кюи, Лядова и Римского-Корсакова (письмо от 27 марта 1900 года).

Любопытна также похвала по адресу Листа, творчество которого Дебюсси далеко не всегда приветствовал; Дебюсси замечает, что в «Фаусте» Листа «целое поколение музыкантов находило что пить и есть и даже как оркестровать» [2].

30 марта 1901 года Дебюсси получил сильнейшее впечатление от «Детской» Мусоргского в исполнении М. Олениной-д'Альгейм.

Завершение в 1895 году первой редакции «Пелеаса и Мелизанды» дало Дебюсси возможность заниматься разными новыми проектами крупных произведений. Так, в письмах к Луису от 9 февраля

[1] Correspondance de C. Debussy et P. Louys, стр. 137.
[2] Там же, стр. 154 (письмо от 6 декабря 1900 года).

1897 года и 27 марта 1898 года Дебюсси просит его вновь поработать над либретто «Сандрелюны», надеясь, что сочинение музыки отвлечет от грустных и убийственных мыслей. С именем Луиса оказываются связанными и другие, частично упоминавшиеся выше проекты — балета «Дафнис и Хлоя» (1896), оперы «Афродита» (1896), симфонического произведения на тему «Путешествие Павсолия» (1901). Но все эти проекты не дают ощутимых результатов [1]. Пьер Луис переводит также для Дебюсси белыми стихами четыре сонета Россетти под общим заглавием «Ивняк» (La Saulaie). Работа над этим произведением (1897—1900) также застопоривается, хотя Дебюсси вначале возлагает на тему большие надежды и хочет вложить в партитуру «свои последние опыты в области музыкальной химии» [2].

Подобная склонность обращаться к множеству замыслов [3] останется типичной для Дебюсси и впоследствии. При этом, некоторые из замыслов отпадают быстро, другие живут дольше, третьи даже побуждают возвращаться к ним и вкладывать в обдумывание, а то и сочинение музыки много труда. Но даже в таких случаях нередки конечные отказы от завершения.

В этом проявились, конечно, нервность и беспокойство творческой фантазии Дебюсси, достаточно легко и воспламеняющегося и разочаровывающегося, часто неспособного к «хроническому вдохновению» (термин Н. А. Римского-Корсакова) и, вероятно, тре-

[1] В сохранившемся сценарии «Сандрелюны» (см. Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, appendice) мало жизни, но много популярной мистики и фантастики. В письме к Луису от 10 апреля 1896 г. Дебюсси хвалил «Афродиту» за гибкость и красивость литературных форм. Но писать музыку на это произведение (да еще для мюзик-холла!) Дебюсси в конце концов отказался.

[2] Vallas, стр. 220.

[3] Около 1900 года Дебюсси, по-видимому, подумывал также о балете «Орфей» — в сотрудничестве с Полем Валери (см. Lockspeiser, стр. 111). Позднее, как мы увидим, он возвратился к этой теме.

бующего особой эмоциональной предрасположенности для той или иной работы. Однако, наряду с подобными капризами творческой фантазии и воли, Дебюсси умел и сосредоточиваться на длительный срок, доводить до конца и отделывать задуманное. Случалось это, видимо, тогда, когда замысел сразу имел особенно ясный характер и должен был послужить какой-либо четко выраженной творческой цели.

К описываемому периоду относится одно из выдающихся фортепианных сочинений Дебюсси — сюита под заглавием «Для фортепиано». Его вторая часть (Сарабанда), как мы видели, возникла в своем первоначальном варианте уже в 1894 году. Установить точные даты возникновения других частей вряд ли возможно; окончена и издана сюита была в 1901 году.

Сюита «Для фортепиано» — произведение весьма показательное в стилистическом отношении. Если по поводу Квартета можно было говорить о ряде влияний, о попытках их синтеза и даже о некоторых поблажках ближайшим образцам (в частности, музыке Франка), то применительно к сюите «Для фортепиано» такие оценки уже неуместны. Перед нами — произведение зрелого композитора, который несколько лет тому назад создал Прелюдию к «Послеполудню фавна». Мелос, гармония и формы сюиты принципиально самостоятельны и не обнаруживают таких «оглядок», как финал квартета. И вот, тем более существенно, что уже в этом произведении, хронологически совпадающим с расцветом импрессионизма Дебюсси, столь сильна иная сторона — неоклассическая (причем неоклассицизм идет тут вглубь — от Бетховена, Моцарта и Гайдна — к Баху, Скарлатти, французским клавесинистам, Рамо и т. д.). Конечно, всегда необходимо понимать и улавливать эти две стороны искусства Дебюсси как искусства послеромантического — сторону импрессионистскую, отмеченную культом ощущений, впечатлений, гедонистической созерцательности, и сторону неоклассическую, то отступающую на задний план, то (позд-

нéе) выдвигающуюся вперед. Эта сторона постоянно присутствует и, в конце концов, имеет определенный смысл реакции разума и рассудка на стихийность подсознательного, смысл стремления не дать музыке рассыпаться и растворится в анархии ощущений, надеть узду на своеволие и капризы освободившихся красок.

Что касается сюиты «Для фортепиано», то, пожалуй, в ней достигнуто наибольшее для данного периода равновесие противоборствующих начал. В этом и ее своеобразие, и ее особое очарование.

Уже в Прелюдии примечательно сочетание разнородного. Тема в басу сначала возбужденно ударна, но быстро переходит в тон простой напевности (с такта 6). Однако в сопровождении начинают вскоре появляться хроматизмы, колорит становится беспокойным. Возврат к диатонической простоте ля минора и новая хроматизация. А затем внезапное crescendo и громогласный, звонкий вариант ударной части темы с господством увеличенных трезвучий и целотонностью (так изысканные краски противопоставляются простым). Эти изысканные краски (плюс хроматические секвенции тритонов) распространяются на весь последующий период — тихий, затаенный, таинственный. Звукопись каких-то шорохов, шелестов, позваниваний [1] заставляет почти забыть об архаических интонациях начала Прелюдии. Однако совершенно непринужденно краски сменяются, и мы слышим возврат напевной темы начала (в ля миноре). Затем развитие хроматизмов, эпизод блестящей вспышки и ее целотонных отблесков повторяется (хотя и по-новому). К каденции подводит опять диатоника — секвенция нисходящих арпеджий на восходящем басу. В каденции Дебюсси вновь перемежает диатоническое с целотонным, а последние, великолепные своей энергией аккорды сначала хроматизи-

[1] Они близки к соответственному разделу пьесы «Сады под дождем», первый вариант которой был написан, как уже говорилось, в 1894 году.

руют лад, но заканчивают пьесу ля минором с натуральной доминантой.

Итак, в Прелюдии очевидно «парадоксальное» взаимопроникание архаических и импрессионистских элементов. Но «парадокс» как бы снимается очень большой непринужденностью контрастов, а то и плавностью переходов [1]. Архаическое начинает переливаться изысканными оттенками колорита, а импрессионистское как бы вводится в систему строгого, размеренного мышления. В результате, образ оказывается двойственно-загадочным, он сочетает роскошь с аскетизмом [2].

Аналогичные противоречия, разрешающиеся мирным слиянием, содержит и музыка второй части сюиты — Сарабанда. Ее ранняя редакция (опубликованная в 1896 году) имела пояснение, предлагавшее играть эту пьесу «со степенным и неторопливым изяществом, даже немного в духе старого портрета, воспоминания о Лувре» [3].

Очень метко пишет Вюйлермоз, что эта Сарабанда поразительна созданием «архаического колорита при посредстве остро новаторских гармонических элементов» [4]. А секрет прост и основан, опять-таки, на взаимопроникании архаического рисунка и импрессионистских красок. Средства последних действительно остры (секвенционные цепи септаккордов, квартовые наслоения, секунды, хроматические сдвиги гармонии и т. д.), но они применены с таким тактом и столь изящно, что воспринимаются почти как эффекты

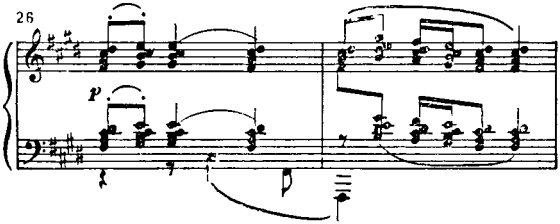
[1] Показательна, в частности, роль ритма — его текучесть, склонность к растянутым и гибким построениям, способным служить двум целям.

[2] Такое противоречие нередко выступает в искусстве эпохи, равно искавшем и усложнения и упрощения. Проявления были различными. Так Малларме добивался кристаллличности форм самых непонятных своих произведений. Так Гоген сочетал на своих таитянских полотнах буйство красок с композицией и рисунком, порою восходящими к древнему Египту или Ассирии.

[3] Vallas, стр. 272.

[4] Vuillermoz, стр. 81.

тембра. Таково, например, сопровождение ясной, простой диатонической мелодии сплошными септаккордами:



Замечательна ладовая структура Сарабанды. Начиная в натуральном миноре с фригийским отпечатком (натуральная доминанта до-диез минора во втором и четвертом тактах воспринимается почти как тоника), Дебюсси ведет к мажорной доминанте ионийского лада (такт 8), но сразу отклоняется, «запутывает игру» хроматизмами, дает гармоническую доминанту соль-диез минора и заканчивает весь первый раздел пьесы эолийским ладом до-диез минор (аналогичные факторы ладовой логики выступают и дальше). И мы ясно чувствуем, что Сарабанда — не стилизация, а погружение современного человека в печально-созерцательные мысли о далеком былом, образы которого он смакует и рафинирует как тонкое, изысканное эстетическое наслаждение.

Заключительная часть сюиты — Токката — выдержана в соответственном стиле слияния элементов. Тема вновь проста и диатонична (обнаруживая, вдобавок, пентатонические тенденции), изобилует архаическими фигурами мелких секвенций [1]. Но как только она изложена, в музыку начинают проникать колористические чары хроматизмов, быстро мелькающих терцевых сопоставлений. Затем вновь диатонические краски, реприза темы, резкий терцевый

[1] Моментами ощутимы словно отзвуки русского — быть может, через Чайковского. Лад темы — переменный (до-диез минор и ми мажор).

сдвиг (из ми мажора в до мажор) и начало весьма примечательного среднего периода (с момента отмены четырех диезов в ключе).

По образному смыслу это постепенно вздымающаяся волна первой фазы экстатического восторга. Привлекает внимание гармоническая тонкость строения всего этого раздела токкаты. Сначала мелодический ход спускается в среднем регистре на басу *фа* (это — обыгрывание субдоминанты до мажора, который только что промелькнул в конце репризы первой темы). Затем, после контрастно чередующихся всплесков двух нонаккордов (большого от *ля-бемоля* и малого от *ми*) начинается на секунду выше (на басу *соль*) обыгрывание доминанты до мажора. Но гармонии не повторяют предыдущий отрезок субдоминанты (выделяется яркий проблеск трезвучия си мажор на басу *соль*!).

Дальше — неудержимое crescendo и фанфарные ходы к кульминации до мажора. Это как будто вершина, но Дебюсси делает еще секвенционный подъем — в ре мажор. Здесь, по законам классической музыки, должно было бы появиться нечто особенно важное. Однако Дебюсси вдруг обрывает экстатическую звучность, и музыка рассыпается в колоритных журчаниях и шелестах (с тремя «пятнами» нонаккордов — от *фа*, *ми-бемоль* и *ре-бемоль*).

Затем в басу устанавливается тремоло терции органного пункта соль, а на нем движутся фигуры в си миноре. Ясно, что это как бы доминанта двойного тонального смысла и к до мажору и к ми мажору — двум основным предшествующим тональностям. Однако после нового периода хроматических ходов реприза первоначальной темы Токкаты вступает уже в до-диез мажоре (просветление!).

Продолжение репризы (второй отрезок темы) — в первоначальной тональности (ми мажоре). А третья, заключительная реприза — опять в до-диез мажоре. Мелькают фанфары увеличенных трезвучий, рябит от хроматизмов. Музыка стремительно несется в последнем экстатическом порыве. Перед самым

концом звучат целых четыре такта доминанты до мажора, но Токката заканчивается ликующими звонкими ударами до-диез мажора.

Из всех трех пьес сюиты «Для фортепиано» Токката, пожалуй, наиболее наглядно показывает типические черты гармонии и формы созревающего импрессионистского стиля Дебюсси. Как мы видели, Дебюсси не чуждается старых принципов и приемов функциональной логики, наращивания напряжения и т. д. Но порывы обрываются «в ничто», так как суть их не в стремлениях к определенной цели, а в звукописи стремительно нарастающих вспышек впечатлений и ощущений.

При этом гармония, сохраняя остатки функциональности, обнаруживает очень широкие тенденции тональных объединений. В сущности, и ля минор Прелюдии, и до-диез минор Сарабанды, и основные тональности Токкаты (до-диез минор и ми мажор, до мажор, до-диез мажор) представляются вариантами единой тоники, которая понимается уже не как центр строгой и четкой логической системы, но как совокупность красочных оттенков, группирующихся или по принципу терцевых связей, или по принципу одноименных ступеней — простых и альтерированных. Объединяя до мажор и до-диез мажор, Дебюсси отменяет острое различие тональностей, находящихся на расстоянии полутона.

Особая показательность Токкаты в данном плане объясняется тем, что в этой пьесе Дебюсси, видимо, больше всего «забылся» и отошел от архаики, столь заметной в Сарабанде. Однако все пьесы сюиты служат примерами вызревания типично импрессионистского мышления, в котором функциональные гармонические отношения не исчезают, но утрачивают свою силу и сохраняют лишь характер формальный. На первый план выдвигается очень тонко дифференцированная и все обогащающаяся оттенками система красочных сопоставлений, в которой и резкие контрасты и чуть заметные отличия играют свою роль. Валлас прав, связывая генезис подобных приемов с

восприятием вариационности восточной инструментальной музыки [1]. Но это только одна из сторон генезиса, а конечный результат имеет иной смысл, прямо связанный с эстетикой импрессионизма.

Сопоставляя диатонику с хроматикой, натуральные лады с целотонностью и т. д. в бесчисленных переходах и оттенках, Дебюсси все разностороннее усовершенствует свое мышление, строящееся на постоянной игре звуковых бликов, то гаснущих, то разгорающихся, то предельно звонких, то сведенных к чуть слышным шуршаниям и шелестам. Это и есть система мышления импрессионизма в музыке, для которой форма без колорита не существует, а колорит создает форму.

Соответственны, конечно, и тенденции пианизма. Возвращаясь к описанному выше «конфликту» между Дебюсси и Равелем по поводу «приоритета» в области пианистического новаторства, следует добавить, что пианизм сюиты «Для фортепиано» был, конечно, очень новым. Он уже явственно требовал от пианиста иной, чем прежде, техники исполнения, при которой четкий рисунок должен был отступить перед капризами переходов и вариантами светотени, перед наплывами и растворениями звучностей, перед умением как максимально различать, так и максимально сливать краски, делать весь колорит зыбким, трепещущим, вечно переливающимся. В этом смысле сюита «Для фортепиано» подготавливала многое в последующем пианизме Дебюсси, хотя наиболее оригинальные достижения его были еще впереди [2].

Весной и в начале лета 1897 года Дебюсси написал три романса под общим заглавием «Песни Билитис» (на тексты из упомянутого выше стихотворного цикла в прозе Пьера Луиса). Эти произведения, в

[1] Vallas, стр. 271.

[2] Упомянем попутно пьесу «Линдараха» для двух фортепиано (1901). Музыка ее не слишком ярка, но очень любопытна упорной остинатностью (с гармоническими вариациями) и «испанистостью». Кое в чем (хотя и не столь ригористично) она намечает принципы «Болеро» Равеля.

сущности, далеки от скабрезно-декадентского духа сборника Луиса и полны изящной, нежной поэзии. Вместе с тем, их свободная, напевная декламация близка к стилю одновременно писавшейся и завершавшейся оперы «Пеллеас и Мелизанда». Импрессионистский характер образов, строящихся на текучих или контрастных сопоставлениях красок, широко развит.

Первый из романсов («Флейта Пана») пленяет акварельной тонкостью (подобно двум «акварелям» из «Забытых ариетт») и изящной пластичностью ладовых оттенков. Дорийские и лидийские обороты первых пяти тактов сменяются с шестого такта хроматическими терцевыми сопоставлениями. Дальше (с такта 13) Дебюсси находит новый колорит мягких диссонирующих наслоений, сопоставлений и сочных нонаккордов (текст повествует о любовном порыве). Но затем звучность вновь становится прозрачной и легкой в чудесном мимолетном пейзаже вечера.

Вся музыка «Флейты Пана» проникнута живым ощущением природы. Гаммообразные напевы флейты в начале романса сопровождаются тихими отголосками. А звукопись кваканья лягушек перед концом почти способна напомнить Гайдна своей пасторальной наивностью. Опять-таки, Дебюсси сочетает архаическое с новейшей «химией» (если воспользоваться его любимым термином).

Романс «Chevelure» (где восторг перед волосами любимой созвучен известной сцене из «Пеллеаса и Мелизанды») привлекает широким и плавным разливом (а затем затуханием) эмоции. Колористическая динамика формы вновь примечательна.

Романс начинается широким развитием секунд и хроматических ходов в фортепианной партии. Валлас усматривает здесь влияние секунд из начала пьесы «С куклой» («Детская» Мусоргского). Но, в действительности, музыка Дебюсси по своему интонационному составу гораздо ближе к секундам и расходящимся хроматизмам в конце второго действия «Бориса Годунова» («Колышется, растет... близится...

дрожит и стонет...»). Однако тревожный, мучительный драматизм этой сцены в «Chevelure» отсутствует, и ее секунды обнаруживают принципиальное сходство со звукописно-колористическими секундами Бородина (из «Спящей княжны» и т. п.).

Основные этапы колористического развертывания музыки «Chevelure» таковы. Роль секунд сохраняется почти повсюду, но с такта 10 вступает (на два такта) целотонность. Это момент смутного, загадочного, который тем сильнее оттеняется появлением полнозвучного нонаккорда (с такта 12), начинающего новый период, в котором расцвет любовного порыва выражен мягкими, но сочными (несколько «вагнеровскими») гармониями с квартовыми ходами баса, с пряностью септим и секунд. После кульминации на «тристановском» септаккорде музыка возвращается к первоначальной интонационной сфере, и только чувственные гармонии третьего такта от конца (два нонаккорда и септаккорд) напоминают о скрывшихся образах.

Последний романс цикла — «Гробница наяд» — развивается на остинатном фоне поэтичных шелестов и журчаний лирического пейзажа. Эволюция гармонически-интонационных средств вновь очень выразительна. Вначале выделяется «тристановский» септаккорд и проскальзывают тритоны. Затем колорит все время меняется, то просветляясь, то омрачаясь. В тактах 5—6 — просветление, в тактах 9 и далее — отяжеление (но зато с диатоникой!), в тактах 11 и далее появляется терпкость благодаря секундам задержаний; в такте 19 музыка вовсе светлеет благодаря параллельным трезвучиям [1], но сразу же становится изысканно хроматической (такт 20) и пряной (нонаккорды в тактах 21—22). А к концу краски достигают большей мерности и единообразия, их вибрация словно иссякает. Отметим попутно характерную для Дебюсси ритмическую фигуру на ше-

[1] Колорит напоминает Бородина («Ноктюрн» из «Маленькой сюиты»).

стнадцатой и восьмой с точкой, которая в последнем разделе романса создает ряд звуковых толчков-бликов[1].

И «Chevelure», и «Гробница наяд», в сущности, не имеют тональности, так как основаны на свободной игре гармонического колорита. Можно говорить лишь о сохранении некоторых формальных границ.

Под тем же общим названием «Песен Билитис» Дебюсси написал зимой 1900—1901 годов ряд инструментальных номеров (для двух арф, двух флейт и челесты), предназначенных для сопровождения инсценировки некоторых стихотворений цикла Луиса. Подлинная рукопись этого произведения исчезла, сохранилась лишь неполная копия[2]. Много лет спустя Дебюсси вернулся к материалам этой инструментальной сюиты и написал произведение для фортепиано в четыре руки под названием «Шесть античных эпиграфов».

К 1897 году относится оркестровка Дебюсси двух «Гимнопедий» Эрика Сати, оттенившая его интерес и симпатию к эксцентрическому автору. Оркестр «Гимнопедий» очень скромен по составу (в первой — две флейты, гобой, четыре валторны и струнный квинтет; во второй — две флейты, гобой, четыре валторны, тарелки[3], две арфы и струнный квинтет); он выказывает характерные эффекты колоритной и изысканной инструментовки.

Выдающимся произведением Дебюсси во второй половине девяностых годов явились «Ноктюрны», имевшие довольно продолжительную историю.

22 сентября 1894 года Дебюсси писал Э. Изаи: «Я работаю над тремя «Ноктюрнами» для скрипки соло с оркестром; оркестр первого представлен струнными, второго — флейтами, четырьмя валторнами, тремя трубами и двумя арфами; оркестр

[1] В «Гробнице наяд» Валлас вновь усматривает влияние гамелана (Vallas, стр. 195).

[2] См. Vallas, стр. 196. См. также Y. Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy, стр. 96—98.

[3] ударяемые палочкой от литавр.

третьего соединяет и то и другое. В целом это поиски различных комбинаций, которые способен дать один и тот же цвет, как например, в живописи этюд в серых тонах...» [1]

Замысел «Ноктюрнов» для скрипки и оркестра уцелел вплоть до конца 1896 года (см. письмо к Изаи от 7 ноября), но в следующем году был оставлен.

Работа над «Ноктюрнами» в их окончательном виде (для симфонического оркестра) относится к 1897—1899 годам. О завершении «Ноктюрнов» Дебюсси сообщает Роберту Годе в письме от 5 января 1900 года [2].

Название «Ноктюрны» возникло, вероятно, не без намека на одноименные пейзажи Уистлера, произведения которого Дебюсси очень любил.

Сам Дебюсси охарактеризовал эту свою сюиту следующими словами:

«Название «Ноктюрн» имеет здесь смысл более общий и, в особенности, более декоративный. Итак, дело идет не о привычной форме ноктюрна, но о всем, что это слово содержит в себе по части особых впечатлений и светового колорита. «Облака»: это — неизменный вид неба с медленным и меланхолическим движением облаков, заканчивающимся в серой агонии, слегка окрашенной белым. «Празднества»: это — движение, танцующий ритм в атмосфере внезапных взрывов света, это также эпизод шествия (видения ослепительного и химерического), которое проходит сквозь праздник, сливаясь с ним; но фон остается, упорствует, и это все тот же праздник с его смесью музыки и светоносной пыли, участвующих во всеобщем ритме. «Сирены»: это — море и его бесчисленные ритмы; затем посреди волн, посеребренных луной, слышится, смеется и проплывает таинственное пение Сирен» [3]

«Ноктюрны» в их окончательной редакции явились решительным утверждением и дальнейшим раз-

[1] Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 61.
[2] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 101.
[3] См. Vallas, стр. 205—206.

витием импрессионизма Дебюсси, стремящегося к особенно непосредственной и правдивой передаче впечатлений, к свободной поэтической звукописи, подчиняющей своим интересам структуру музыкальных форм.

В авторской программе «Ноктюрнов» очень заметна упорная ориентация на метафоры, на выражение звуками световых явлений. На деле же музыка «Ноктюрнов» вовсе не злоупотребляет подобными метафорами (что неизбежно завело бы в тупик образных абстракций), а очень чутко пользуется звуковыми впечатлениями, сопутствующими зрительным.

Относительно первого из «Ноктюрнов» («Облака») сохранились сведения (со слов приятеля Дебюсси Поля Пужо, сообщившего свои воспоминания Валласу[1]), что композитор был вдохновлен пейзажем Парижа (на мосту Согласия): грозовой ветер нес облака, а на Сене звучала сирена проходящего судна.

Ноктюрн «Облака» — одно из высших достижений картинной ~~импрессионистской~~ звукописи Дебюсси. Парный состав оркестра освобожден от тяжелой меди и включает только четыре валторны. Основная тема «Облаков», появляющаяся с первого же такта и характерно сочетающая простоту напева с хроматизмами сопровождения, есть тема грусти, печали, тягостного однообразия. Она очень близка аналогичным фигурам аккомпанемента из романса Мусоргского «Окончен праздный, шумный день» (цикл «Без солнца»), хотя в теме Дебюсси больше напевности[2]. Сама по себе эта тема, конечно, не может обязательно ассоциироваться с облаками, но целый ряд последующих деталей конкретизирует программность музыки. Тема облаков, претерпевая многочисленные изменения, становится то более диатониче-

[1] См. Vallas, стр. 205.

[2] Позднейшую аналогию у самого Дебюсси см. в «Пелеасе и Мелизанде» (действие второе, сцена третья, бедняки в гроте).

ской, то более хроматической, то более светлой, то более сумрачной, сохраняя характер монотонного и легкого движения. Колоритные «блики» вносятся несколько раз повторяющейся «сиреной» английского рожка, таинственными отголосками валторн (на интервале тритона), а под конец долгим и смутным тремоло струнных и литавр. Так рождается образ унылого пейзажа, наполненного какими-то шорохами, шуршаниями, отдаленными рокотами. А именно таковы звуковые приметы мрачной, но затаенной погоды, когда облака плывут по небу, ветер еле шелестит деревьями, кустами, травой и откуда-то чуть доносятся непонятные, таинственные шумы.

Зная заглавие пьесы, мы легко воссоздаем все остальные стороны картины — и слуховые, и зрительные.

В «Облаках» Дебюсси мастерски пользуется уже охарактеризованными нами выше приемами красочной лепки формы, противопоставляя и чередуя различные оттенки колорита. Вот главные фазы развития.

Такты 1—10 — экспозиция образа, первый его очерк, в котором уже даны основные элементы — мерное движение, «сирена» английского рожка, чуть слышный рокочущий отзвук далей (литавра). «Сирена» образует и лейтгармонию всей пьесы — септаккорд от ноты *соль* (являющийся альтерированным квинтсекстаккордом четвертой ступени си минора, субдоминантой основной тональности).

Такты 11—20 — движение развертывается, получает новые оттенки: светлый колорит высокого регистра струнных, острые хроматизмы (такт 13), прянность нисходящих параллельных нонаккордов у деревянных (такт 14), простоту диатоники (такты 17—18), уже предвещающей «Затонувший собор». Такты 21 и дальше — опять новые краски: при тождественных звуках «сирены», легкий шелест divisi, отголоски валторн и струнных басов, утверждающие как будто доминанту до мажора (равную прежней альтерированной субдоминанте си минора).

И вот в такте 31 действительно появляется до мажор, звучащий ясно и прозрачно. Но это отнюдь не новый тональный центр, а лишь проходящая краска. С такта 33 звучность затуманивается хроматизмами, тембрами (фаготы и низкие кларнеты), полиритмией.

В такте 42 опять просветление, с такта 43 новая фаза: «сирена» английского рожка и его лейтгармония сопровождаются теперь нежным, легким «шумом» струнных divisi (и pizzicato и arco одновременно). С такта 51 вступает новая короткая фраза английского рожка — также монотонная и унылая [1].

Реприза первоначальной темы (такт 57) отличается от первой экспозиции: теперь гобои (вместо кларнетов и фаготов) придают музыке возросшую тембровую напряженность, а контрапунктирующая линия альта соло создает красивый, изящный рельеф.

С такта 64 (ремарка Un peu animé) — еще краска, самая светлая и звонкая, самая прозрачная (пентатонные фигуры флейты и арфы). Ре-диез минор кажется неожиданным. Но это просто терцевый колористический вариант основной тональности — си минора.

В заключительном разделе «Облаков» [2] чудесно найдены смутные, неверные, загадочные оттенки колорита. Опять звучит «сирена» со своей лейтгармонией. Валторны отзываются ходами тритонов (теперь не пустых, а гармонизованных с намеком на целотонность). Тремоло струнных пианиссимо, благодаря низкому регистру, так таинственно, что звуки его кажутся долетающими неизвестно откуда (будто не из оркестра). Перед самым концом господствует лейтгармония альтерированной субдоминанты си минора (отголоски валторн) — однако на ноте *си*. И ноктюрн заканчивается в си миноре.

[1] Кстати сказать, она содержит характерную терцевую попевку песни Варлаама «Как едет ён»; не закрепилась ли последняя в памяти Дебюсси?

[2] В набросках сохранились три варианта коды «Облаков» (Vallas, стр. 330).

Вся его музыка поражает удивительной выдержанностью творческой мысли. Строго соблюдая единство колорита и нерушимость как бы застывшего образа, Дебюсси находит великое множество оттенков, подобно живописцу, трактующему серое как совокупность всех тонов спектра.

Совсем иной колорит у ноктюрна «Празднества», где задача — не смутная сдержанность, а яркость и контрастность. Состав оркестра — тройной, с полным комплектом медных и двумя арфами. По воспоминаниям Поля Пужо [1], Дебюсси говорил ему, что образной основой «Празднеств» послужили воспоминания о старых народных развлечениях в Булонском лесу, освещенном и наводненном толпой; трио засурдиненных труб в средней части ноктюрна отразило впечатления музыки республиканской гвардии, играющей вечернюю зорю [2].

Взглянем кратко на этапы развития ноктюрна «Празднества»

Начало — в фа миноре. Резкие квинты — кварты скрипок и деревянных, острый танцевальный ритм — сразу устанавливают атмосферу бойкой и несколько суетливой возбужденности. На протяжении первых двадцати пяти тактов даны характерные смены ладово-тональных и тембровых красок. Первое изложение триольной темы (английский рожок и кларнеты, такты 3—5) дано в дорийском ладу. Но в такте 6 является хроматический контраст нонаккорда от *ре-бемоль*, а в тактах 9—10 чередуются несколько нонаккордов. С такта 11 нонаккорды становятся уже основой сопровождения, и гаммообразная тема (теперь у флейт и гобоев) начинает эволюционировать в сторону целотонности (через мелодический минор от *ля-бемоля*). В тактах 15 и последующих эта тема переходит в бас (к фаготам и виолончелям) и

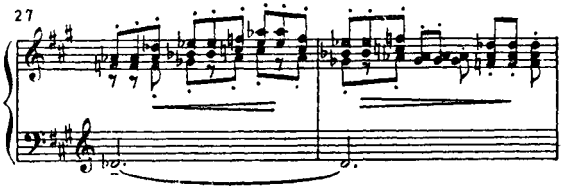
[1] См. Vallas, стр. 205.

[2] См. также Vuillermoz, стр. 86—87; Dietschy, стр. 128 и 130. Есть попытка связать образы «Празднеств» с впечатлениями торжественной встречи Николая II в Париже в 1896 году (см. Lockspeiser, стр. 54—55).

становится теперь вполне целотонной. Целотонность выступает также в тактах 19—22[1].

И вдруг, в такте 23 Дебюсси дает (с участием медных tutti) неожиданную краску громогласного аккорда ре-бемоль мажора (шестой ступени основной тональности). Слушатель ждет чего-то очень важного. Но после стремительного взбега арф глиссандо музыка внезапно распыляется в звонких брызгах трезвучий стаккато у деревянных. Неожиданность достигнута не только сменой фактуры, но и поворотом гармонии (вместо ре-бемоль мажора ля мажор), которая тут же дробится[2], а также переходом к вольному ритму (пять четвертей, затем три четверти, снова пять, снова три).

Теперь старая гаммообразная тема вновь изменена ладово. Она получает миксолидийский характер (ля мажор с *соль-бекаром*) и дает минорную доминанту в мажоре. Последующий поворот из миксолидийского ля мажора в ре-бемоль мажор закрепляет иной вариант тоники фа минора (Des), который уже промелькнул выше перед раскатом арф (итак, расширенная тоника предстает как f — A — Des).

Кстати сказать, здесь Дебюсси очень близко подходит к характеру русских скерцо, и, прежде всего, к жизнерадостным скерцо Бородина[3].

[1] Здесь упорные акценты предвещают «Остров радости».

[2] Бегло сопоставляются тонико-доминантовые ходы в ля мажоре и соль миноре. Последующий фа-минорный аккорд подчеркивает включение и ля мажора в широкий тонический круг (поскольку тоника у Дебюсси расширяется и за счет больших терций).

[3] Ср. скерцо из Первого квартета Бородина.

Едва промелькнула такая простота, как сразу вступает новое усложнение с интонациями целотонности (такты 44 и дальше).

В такте 50 знаменателен возврат опоры основной тональности (фа минора). Но она сохраняется совсем недолго. В тактах 54—69 разыгрывается сложная тональная игра фа мажора, ля минора, ля мажора, до-диез минора (опять тональности расширенной тоники!), гармонии которых, однако, затемнены восходящими хроматическими ходами. Типичен как прием нарастающий секвенционный ход на терцию вверх. А новый тематический материал опять «интригует», заставляет чего-то ждать.

Такт 69 заканчивается доминантой ля мажора. Но такт 70 неожиданно переводит музыку в фа-диез минор (это альтерированная субдоминанта основной тональности) и, вдобавок, меняет ее характер. Теперь выступает гаммовая напевность в пределах большой (мелодической) тонической сексты (флейты, гобои, кларнеты), сопровождаемая красивым контрапунктом (скрипки, альты, английский рожок).

После crescendo и энергичного tutti Дебюсси мастерски уводит музыку в тень легкой оркестровки и нисходящих секвенций (ми мажор, ре мажор), сочетая предыдущие элементы — «интригующий» и напевный. А вслед за этим — новый подъем. Опять вернулся ми мажор, но совсем ненадолго. С такта 102 напевная тема получает особенно простой, традиционный по интонациям характер (пример 28). Это — прием, весьма любимый Дебюсси:

В некоторые моменты своих произведений он вводит совсем простые, закрепившиеся в бытовой музыке интонации, как своего рода контрастную краску,

обычно не вовсе обнажая ее[1]. Это дает возможность тем ярче почувствовать возврат к изысканному, особому колориту. В конце всего первого раздела ноктюрна краткие хроматические взлеты (такты 110—115) завершаются ударами увеличенных трезвучий (на басу *ре-диез*) — что-то будет?

И вот откуда-то, издали начинает наплывать эпизод шествия, «видения ослепительного и химерического»[2]. Едва слышны (в замедленном темпе) глухие шаги (арфа, литавры, pizzicato струнных басов), а с такта 5 появляется гармония «тристановского» септаккорда. Хотя в ключе пять бемолей[3], но тональность — ля-бемоль минор с повышенной шестой ступенью (седьмая не появляется!). Поэтому так колоритно звучат фанфары засурдиненных труб.

Хотя эпизод шествия построен по восьмитактам, симметрии в нем преодолеваются свободной и капризной ритмикой фанфар. А как восхитительны гармонические краски!

В тактах 13—16 Дебюсси как будто намерен модулировать из ля-бемоль минора в ми-бемоль минор через доминантсептаккорд (секундаккорд) последнего. Но внезапно (на нарастании фанфар) появляется си минор с повышенной шестой ступенью (т. е. новая терция!), причем бас остается прежним (образуя с тоникой си минора новый «тристановский» септаккорд). А еще дальше (при бурном crescendo звучности) происходит новый поразительный

[1] Здесь музыка осложнена полиритмией (тема примера 28 фактически идет на шесть четвертей, а триоли сопровождения — на три четверти) и гармонией, в которой выделяется нонаккорд от *до-диеза*, т. е. тот комплекс, который появился уже в шестом такте пьесы.

[2] Дальнейшая нумерация тактов — от начала этого раздела (с ремаркой Modéré mais toujours très rythmé).

[3] Показательно, что, несмотря на чрезвычайное богатство гармонических ходов, Дебюсси нотирует весь ноктюрн «Празднества» только тремя составами ключевых знаков: четырьмя бемолями, тремя диезами и пятью бемолями. Это вновь ясно указывает на то, что сфера основной тональности расширена большими терциями вниз и вверх: Des-f-A.

эффект. На неизменном басу, образуя еще один (третий по счету) «тристановский» септаккорд, звучат фанфары уже в фа миноре с повышенной шестой ступенью (такт 33) — таким образом вновь «подтверждается» первоначальная тоника [1].

С такта 41 вступает предварительная реприза гаммообразной темы (с контрапунктом фанфар шествия). С такта 59 — настоящая реприза, где первая тема сразу дана в новом интонационном варианте (мелодический минор соединен с мажором) и с новыми сложными гармониями.

Реприза содержит ряд колоритных, изобретательных вариантов интонаций, тембров, фактуры и т. д., останавливаться на которых не будем. Превосходна по образности картина удаления шествия. Шуршат триоли струнных басов; звучат, затихая, обрывки фанфар, вновь чередуя тональности шествия, но в обратном порядке (фа минор, ля-бемоль минор). Медленный эпизод с соло гобоя и флейты — уже в ля мажоре (но со включением гармоний из фа минора). А самое окончание — в ля мажоре [2]. Изысканность тембровых красок здесь тем более примечательна, поскольку Дебюсси извлекает нежнейшие эффекты из самых «грубых» инструментов (малого барабана, труб, литавр, тарелок) [3].

Ноктюрну «Сирены» не «повезло». В отличие от первых двух, он написан для оркестра [4] и женского хора (без слов). Это создало дополнительные трудности для исполнения. К тому же, интонационная сложность вокальных партий привела к тому, что

[1] Следовательно, эпизод шествия объединяет три минора с повышенной шестой ступенью — as, h и f (связь терций) и три септаккорда: *f-as-ces-es*, *gis-h-d-fis* и *d-f-as-c*. Вот наглядный пример тональных и функциональных связей в гармонии Дебюсси!

[2] Чем вновь подчеркивается т о н и ч н о с т ь связи фа минор — ля мажор!

[3] Финал «Празднеств» порою сопоставляли с некоторыми фрагментами «Тамары» Балакирева (см., например, L. L a l o y. C. Debussy, Paris, 1909, стр. 50).

[4] Тройной состав, но без тромбонов и тубы.

хористки при первых же попытках исполнения этого ноктюрна стали фальшивить (Луи Лалуа услышал в хоре увеличенные и уменьшенные полутоны) [1].

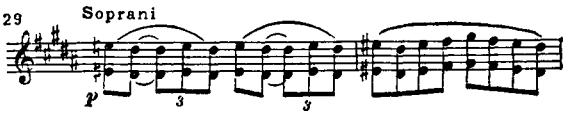
В настоящее время ноктюрн «Сирены» исполняется крайне редко, о чем можно лишь пожалеть. Быть может, музыка его несколько уступает в яркости музыке первых двух ноктюрнов, но отмечена очень своеобразным колоритом. Если «Облака» унылы, а «Празднества» блестящи, то «Сирены» носят характер роскошной томности, мечтательной чувственности. Это сплошное царство гармонических и тембровых изощренностей с заметно более сглаженными контрастами красок и меньшим их диапазоном, чем в «Облаках» и, особенно, в «Празднествах». То же можно сказать и о мелосе, гармонии, ритме, и об оркестре «Сирен». Главная образная задача здесь — создать мириады оттенков в пределах очень замкнутого, однообразного «лунного» колорита. И в данном плане «Сирены» — произведение мастерское.

Как «марина» «Сирены» занимают промежуточное положение в творчестве Дебюсси. Тут еще заметно что-то от поэтической чувствительности «Лунного света» из «Бергамасской сюиты», хотя гармония и фактура несравненно сложнее и скорее напоминают некоторые излишества вокального цикла «Пять стихотворений Бодлера» [2]. Кое в чем морской пейзаж «Сирен» предвещает медленные фрагменты «Моря», но только кое в чем, поскольку язык «Моря» гораздо аскетичнее и рациональнее. В целотонных эпизодах «Сирен» с их подчеркнутой застылостью можно уловить также элементы, которые достигнут полного развития в прелюдии «Паруса».

Музыка «Сирен» представляется нам интересной еще с одной стороны — как яркий пример антивагнеризма Дебюсси. «Сирены» заканчиваются в замирающем си мажоре, который чем-то сродни заключи-

[1] См. Vallas, стр. 205.

[2] Из частностей упомянем особенно любовно культивируемую «сочность» параллельных нонаккордов (такты 12 и др.).

тельному си мажору «Тристана и Изольды». В интонациях хора из «Сирен» мы замечаем какую-то близость к теме смерти Изольды [1]:

Но именно слегка сближаясь с Вагнером, Дебюсси противостоит тем более решительно вагнеровской страстности и шумливости тишиной томно-чарующих созерцаний своего волшебного царства.

Вряд ли следует игнорировать применительно к «Сиренам» и влияние восточной узорчатости Римского-Корсакова, которая, впрочем, лишена тут ясности и кристалличности.

Первое исполнение первых двух «Ноктюрнов» состоялось 9 декабря 1900 года в концертах Ламурё под управлением К. Шевийяра. Вся сюита целиком была впервые исполнена только 27 декабря 1901 года. «Ноктюрны» имели большой успех и закрепили за Дебюсси широкую известность новатора, чрезвычайно яркого представителя нового направления.

Некоторые музыканты были поставлены в тупик своеобразием «Ноктюрнов». Так, д'Энди, готовя «Курс композиции», не знал, как классифицировать их, и писал своему сотруднику:

«Соната? Ни за что! вопреки усилиям Марнольда [2] вогнать их ударами кулака в этот габарит. Сюита? Не в большей мере. Симфоническая поэма? Несмотря на названия «Облака», «Празднества», «Сирены»... это наименования очень смут-

[1] Любопытное свидетельство о способности этой темы прочно запоминаться см. D.-E. Inghelbrecht. Mouvement contraire. Souvenirs d'un musicien. Paris, 1947, стр. 185.

[2] Критик Жан Марнольд нашел в «Ноктюрнах» черты традиционной логики.— *Ю. К.*

ные, так как никакая литературная программа, никакое объяснение драматического порядка не даны, чтобы оправдать тональные отклонения и тематические экскурсии — приятные, но не согласованные в этих трех пьесах. Итак, это красивая и хорошая фантазия, ибо нельзя отбросить, забраковать эти произведения... Они художественны, они существуют и, следовательно, должны быть классифицированы нами; где? в разделе фантазии, я не нахожу иного места...» [1]

Высокую оценку «Ноктюрнам» дал Брюно [2], отметив особо ценность творческой самостоятельности Дебюсси (ищущей уединения, а не внешних успехов) и близость его «Ноктюрнов» к «Ноктюрнам» Уистлера. Весьма сочувственно отозвался о «Ноктюрнах» Дюка [3]. Проницательным оказался отзыв Гастона Карро, который писал по поводу «Ноктюрнов»: «Это одновременно — таинственно и определенно, отмечено утонченностью, почти смущающей, но оставляет, в конце концов, впечатление ясное и простое» [4].

Успех «Ноктюрнов» (вопреки протестам тех или иных критиков), видимо, имел решающее значение. По крайней мере, Жардийе писал много позднее, что именно «Ноктюрны» впервые вывели Дебюсси к широкой публике и создали круг его горячих поклонников, готовых к грядущим битвам [5].

Из весьма многочисленных позднейших высказываний о «Ноктюрнах» приведем два.

Жан Барбье метко характеризует «Ноктюрны» как произведения, звукописующие не ночь, а впечатления на грани мрака и света, ночи и дня [6]. Янкелевич находит в трех «Ноктюрнах» звукопись трех сти-

[1] Цит. по Vallas, стр. 211.
[2] См. A. Bruneau. La musique francaise. Paris, 1901, стр. 250—251.
[3] P. Dukas. Ecrits sur la musique, стр. 529 и далее.
[4] Цит. по Vallas, стр. 216.
[5] R. Jardillier. Pelléas, стр. 69.
[6] J.-J. Barbier. Les nocturnes de C. Debussy. «Journal Musical Français», 1958, № 73.

хий — воздуха, огня и воды [1]. По мнению Дитши, в «трилогии» «Ноктюрнов» выражены созерцание, действие и упоение [2].

Последующая судьба «Ноктюрнов» («Облаков» и «Празднеств») оказалась блистательной. Они получили широкую популярность не только во Франции, но и во множестве других стран, завоевали славу классических образцов не только музыки Дебюсси, но и музыкального импрессионизма вообще. И это закономерно, поскольку среди оркестровых произведений Дебюсси «Ноктюрны» ознаменовали высшее развитие тенденции, впервые и столь великолепно намеченной «Послеполуднем фавна».

1 апреля 1901 года началась критическая деятельность Дебюсси — «Revue Blanche» поручила ему вести раздел критики о концертах и оперных театрах [3]. На протяжении года было опубликовано восемь статей Дебюсси, которые не имели широкого распространения, так как двухнедельник «Revue Blanche» читался ограниченным кругом литераторов и художников.

Статьи Дебюсси интересны как значительным кругом затронутых вопросов, так и большой определенностью суждений (причем самый стиль критики формируется с первых же шагов очень ясно).

В своей статье от 1 апреля Дебюсси сообщил, что собирается заниматься не столько критикой, сколько высказыванием «искренних и честно испытываемых впечатлений», попытками увидеть в произведениях породившие их импульсы творческих направлений, движения душевной жизни. Тут же Дебюсси делал ироническую крайне характерную оговорку: «Я буду говорить очень мало о произведениях, признанных в силу успеха или традиции; скажу раз навсегда, что Мейербер, Тальберг, Рейер... люди гениальные...».

[1] V. Jankélévitch. Debussy et le mystère, стр. 47.
[2] Dietschy, стр. 128.
[3] Дальнейшие цитаты из критических статей и интервью Дебюсси, опубликованных во французской периодической прессе, даются по печатным первоисточникам.

В конце вступления первой своей статьи Дебюсси вновь подчеркивал, что он держится за слово «впечатления» («impressions»), что оставляет ему свободу «уберечь переживание от всякой паразитической эстетики».

Последующий раздел этой статьи содержит ряд конкретных высказываний. Находя в «Фаусте» Шумана влияние Мендельсона («я предпочитаю самого Мендельсона, ибо знаешь, как к нему отнестись»), Дебюсси не без насмешки высказывался о героях «Зигфрида» Вагнера и мимоходом пускал иронического стрелу в Сен-Санса, назвав его фортепианный концерт «признанным произведением».

Весьма существенными оказывались последующие рассуждения Дебюсси в этой же статье о задачах симфонизма [1]. По мнению Дебюсси, после Бетховена «бесполезность симфонии» стала очевидной. Уже у Шумана и Мендельсона старые формы повторялись уважительно, но с меньшей силой. А между тем, Бетховен в Девятой симфонии дал гениальное указание — как расширить и освободить привычные формы. Надо было «смотреть в открытые окна на чистое небо», но вместо этого окна закрыли почти навсегда.

«Молодая русская школа попыталась омолодить симфонию, заимствуя идеи у «народных тем». Ей удалось отчеканить сверкающие сокровища; но не было ли тут стеснительной несоразмерности между темой и возлагаемыми на нее обязанностями поддерживать развитие?.. Вскоре, однако, мода на народные темы распространилась по музыкальному миру: перетряхнули малейшие страны от востока до запада; из уст старых крестьян вырывали наивные напевы, которые были вовсе огорошены, найдя себя в одеждах из гармонических кружев».

«Не следует ли заключить,— писал Дебюсси,— что, вопреки столь многочисленным попыткам пре-

[1] Частичное изложение этого раздела статьи см. Croche, стр. 46—50.

образования, симфония принадлежала прошлому всем своим прямолинейным изяществом, своим церемонным распорядком, своей философической и подрумяненной публикой? Не заменили ли в самом деле ее старое обрамление из потускневшего золота неприятной медью новых инструментовок?» Вслед за этим Дебюсси подкреплял свои соображения кратким разбором симфонии (на бретонскую тему) ученика д'Энди французского композитора Жоржа Витковского.

Нет нужды вступать с Дебюсси в спор по вопросу о реальных судьбах симфонии, поскольку предвзятость его обобщений очевидна. Важно то, что Дебюсси не только в творчестве, но и в своих высказываниях выступил решительным противником старых симфонических традиций, фактически солидаризируясь тут частично со взглядами русских «кучкистов» в наиболее активный период их «иконоборчества».

Любопытно высказывание Дебюсси о «Датских поэмах» для пения с оркестром Фредерика Делиуса: «это очень нежные, очень чистые песни, музыка для убаюкивания выздоравливающих в богатых кварталах... Тут всегда имеется нота, тянущаяся над аккордом; так, примерно, на озере тянется цветок кувшинки, утомленный взглядами луны или еще... маленький аэростат, обложенный облаками».

Конец цитируемой статьи интересен выражением склонности Дебюсси к очень сдержанному и углубленному восприятию впечатлений: он возмущается привычкой аплодировать, «ударять руками одной о другую, испуская воинственные крики», и относит эту потребность к... традициям каменного века.

Во второй из своих статей (от 15 апреля) [1] Дебюсси коснулся «Детской» Мусоргского, фортепианной сонаты Дюка и приезда ряда немецких дирижеров во Францию.

[1] См. бо́льшую ее часть — Croche, стр. 51—54, 55—58 и 59—61.

М. П. Мусоргский

Восторженный отзыв Дебюсси о «Детской», подчеркивающий его глубокий и принципиальный интерес к искусству Мусоргского, приводился не раз. Следует все же процитировать из него некоторые важные фрагменты.

Воодушевленно воссоздавая словами образы «Детской», Дебюсси отмечал: «Никто не обращался к тому, что есть в нас лучшего, с речью более нежной и более глубокой». Мусоргский «единственный, и останется таким благодаря своему искусству без приемов, без иссушающих формул. Никогда более утонченная чувствительность не выражалась столь простыми средствами; это напоминает искусство любознательного дикаря, открывающего музыку на каждом шагу, намеченном его переживанием. И никогда не встает вопрос о какой-нибудь форме, или, по крайней мере, эта форма столь многообразна, что невозможно породнить ее с установленными формами, так сказать, административными; это держится и это

строится при посредстве последовательных маленьких мазков (touches), объединенных таинственной связью и даром светлого ясновидения; порою Мусоргский дает также ощущения тревожной и дрожащей тени, которые сжимают сердце до тоски».

Цитированные слова высоко показательны — в них Дебюсси очень кратко формулирует, по существу, все основное, что привлекало его в искусстве Мусоргского: силу непосредственности, огромную восприимчивость, полную свободу и антитрадиционность творческой мысли (в этом плане и говорится о «любознательном дикаре») построение формы прямо как «снимка» переживания («мазки») и, наконец, мучительную тревожность эмоций. Мусоргский — гениальный психолог и последовательный противник всего формального и рутинного — в центре внимания Дебюсси, тогда как Мусоргский — создатель народных социальных драм — вовсе (или почти вовсе) его не интересует [1].

Рецензируя фортепианную сонату Дюка (своего приятеля и поклонника), Дебюсси оказался в трудном положении. Ему предстояло найти ценные, положительные моменты в музыке, отнюдь не порывающей с сонатно-симфоническими традициями, которые он осудил всего две недели тому назад [2]. Это придало рецензии несколько принужденный характер, хотя Дебюсси и удалось противопоставить идеал «совершенных архитектурных линий» в музыке тенденции превращать музыку в «сопровождение сентиментальных или трагических анекдотов», в низкопробную рекламу.

В конце статьи Дебюсси не без иронии писал о

[1] Попутно Дебюсси очень хвалит исполнение Марии Олениной-д'Альгейм, полагая, что им удовлетворился бы сам Мусоргский.

[2] В своей монументальной (и даже многословной) ми-бемоль-минорной фортепианной сонате в четырех частях (1899—1900) Дюка, наряду с обычной солидностью звуковой «архитектуры», выказал очевидное «франкианство» (и, отчасти, листианство) лирики, стремящейся к лучезарным вершинам «восторгов».

наплыве немецких дирижеров, специализирующихся на разных манерах исполнения симфоний Бетховена.

В третьей статье (1 мая) Дебюсси коснулся творчества Баха, Шуберта и Бетховена [1].

По поводу скрипичного концерта Баха Дебюсси высказывает одно из важнейших положений своей эстетики. Он пишет, что в концерте Баха мы находим «почти нетронутой ту «музыкальную арабеску» или, скорее, тот принцип «орнамента», который является основой всех родов искусства (слово «орнамент» здесь не имеет ничего общего со смыслом, который ему придают в музыкальных грамматиках)».

«Примитивы Палестрина, Виттория, Орландо Лассо и т. д. пользовались этой божественной «арабеской». Они нашли ее существо в грегорианском пении и подкрепили ее хрупкие завитки прочным контрапунктом [2]. Бах, возобновив арабеску, сделал ее более гибкой, более текучей... В музыке Баха волнует не характер мелодии, но ее кривая; чаще даже это параллельное движение нескольких линий, встреча которых — или случайная или единодушная — вызывает эмоцию... Пусть не думают о чем-нибудь ненатуральном или искусственном. Напротив, это бесконечно более «правдиво», чем бедные маленькие человеческие крики, которые пытается издавать Музыкальная драма. Музыка при этом в особенности сохраняет все свое благородство, она не снисходит никогда до подлаживания к потребностям чувствительности, аффектируемым людьми, о которых говорят, что они «так любят музыку»; более горделиво она заставляет себя уважать, если не поклоняться себе».

Отмечая, что Баха, в отличие, например, от Вагнера, никогда не насвистывают, Дебюсси жалуется на то, что «эта орнаментальная концепция полностью исчезла», что ныне успели «приручить музыку».

[1] См. Croche, стр. 61—65 и 43—46 (лишь часть статьи).

[2] Очевидна параллель, которую проводит Дебюсси между музыкой и готической архитектурой.— *Ю. К.*

Цитированные высказывания Дебюсси об арабеске и орнаменте чрезвычайно существенны. Легко заметить их внутренние противоречия. С одной стороны, Дебюсси как будто противопоставляет музыкальный «рисунок» экспрессии и формально прекрасное искусство искусству выразительному. С другой стороны, он подчеркивает содержательность, «правду» искусства арабески. Таким образом следует отметить вновь, что уже в период максимального расцвета импрессионизма Дебюсси (а на деле, и значительно раньше — вспомним свидетельства самой музыки) очевидна сильная тенденция неоклассицизма в его эстетике, стремление к особой кристалличности мышления, к красоте линий, отстраняющихся от «криков» музыкальной драмы, от жизненно-непосредственного выражения эмоций. Это, разумеется, критика «веризма». Но, конечно, и вердианства, а также критика романтизма и критика всего последовательно демократического, способного оскорбить требования изощренного вкуса [1].

Далее Дебюсси пренебрежительно и насмешливо высказывался о песнях Шуберта, находя, что они «безобидны», но «пахнут глубиной выдвижного ящика добрых провинциальных старых дев... обрывками поблекших лент, цветами, навсегда засохшими, фотографиями, решительно скончавшимися...»

Раздел цитируемой статьи, посвященный Девятой симфонии Бетховена, интересен высокой ее оценкой («в этом громадном произведении нет ничего бесполезного») и противопоставлением «сурового и верного мастерства старого Бетховена», «шарлатанской рекламе» Вагнера. Любопытно (редкий случай у Де-

[1] Ряд интересных соображений о роли арабески в эстетике и творчестве Дебюсси содержит работа Франсуазы Жерве «Понятие арабески у Дебюсси» (F. Gervais. La notion d'arabesque chez Debussy, «La Revue Musicale», 1958, № 241). В частности, автор, в разрез с установившимся мнением о музыке Дебюсси как музыке «вертикали», очень справедливо подчеркивает значение линии в этой музыке, роль «горизонтали».

бюсси!), что затронуто и социальное содержание Девятой симфонии: «Что касается выступающей из берегов человечности, которая взрывает привычные границы симфонии, то она вырывается ключом из его души, которая, опьяненная свободой, болезненно билась, в силу иронических обстоятельств судьбы, о золоченые прутья маломилостивой дружбы вельмож.

Бетховену пришлось страдать от этого всем сердцем и пылко желать, чтобы человечество объединилось в нем: отсюда этот крик, издаваемый тысячью голосов его гения и обращенный к «братьям» — самым униженным и самым бедным. Был ли он услышан ими?.. Вопрос волнующий...»

Эти строки показывают, что порою и в душе Дебюсси оживали идеи свободолюбия, заглушенные уже в юности разочарованием и скепсисом.

В четвертой из статей (от 15 мая) Дебюсси высмеял как здание парижской Большой Оперы (напоминающее снаружи вокзал, а внутри турецкие бани), так и порядки этого заведения, где «продолжают производить странный шум, который люди, его оплатившие, называют поэтому музыкой».

Дебюсси осуждал косность репертуара Оперы, он призывал поставить тетралогию Вагнера, «Мейстерзингеров», «Тристана» (где «появляется очаровательная душа Шопена»). При этом доставалось Рейеру, Сен-Сансу (писавшему оперы как «старый закоренелый симфонист»), Массне (который как будто стал «жертвой игры вееров своих прекрасных слушательниц»).

Сочувственно упоминал Дебюсси оперу «Тамара» Бурго-Дюкудрэ и особенно выделял как забытый шедевр балет «Намуна» Лало.

Он сравнивал бытие Большой Оперы с «шумом завода», иронизировал по поводу того, что музыка, входя в Оперу, должна надевать «обязательное форменное платье, как в каторжной тюрьме».

Критикуя оперу Жоржа Ю «Король Парижа», трактующую «неинтересный сюжет» убийства гер-

цога Гиза, Дебюсси полагал более плодотворным обратиться («если уж полагается превратить Оперу в курсы истории») к эпохе Луи-Филиппа.

Значительная часть статьи была посвящена оценке «Урагана» — оперы А. Брюно на либретто Золя. Отмечая, что вагнеровские рецепты приспособления музыки к театру обнаружат когда-нибудь свою бесполезность, и высмеивая систему вагнеровских лейтмотивов, Дебюсси особенно упрекал Вагнера в рабском подчинении музыки ходу сценического действия (тогда как на деле движения музыки и душевные движения сценических персонажей должны быть независимыми, самостоятельными). Он уверял, что «приложение симфонической формы к драматическому действию способно привести к убийству драматической музыки».

Дебюсси находил, что у Золя и Брюно слишком много символов и что они склонны забывать о самом прекрасном — музыке, претендуя на прямое выражение аккордами или фразами определенных чувств или персонажей. Но, вместе с тем, Дебюсси сочувственно отмечал «прекрасное презрение» Брюно к «формулам», то, что Брюно «идет сквозь гармонии, никогда не заботясь об их грамматических звучащих свойствах», что он пользуется мелодическими оборотами, которые иные склонны поспешно называть «чудовищными», тогда как они лишь «непривычны».

Дебюсси отмечал третий акт «Урагана» как самый удавшийся, с музыкой, обгоняющей действие, склонное к затяжкам.

В своих выводах Дебюсси подчеркивал, что в конце концов «Ураган» Брюно надо или принять или отвергнуть; он находил у Брюно качества искателя правды, отнюдь не солидаризируясь с его эстетикой. Либретто Золя Дебюсси полагал более плодотворным в «ситуациях», чем в лирике.

В пятой статье (от 1 июня) Дебюсси не слишком хвалебно отозвался о Никише [1] (впрочем, называя

[1] См. Croche, стр. 75—79.

его «несравненным виртуозом»), иронизировал по поводу Неоконченной симфонии Шуберта, подвергшейся в концерте критике... прилетевших воробьев, и с характерной двойственностью писал по поводу «Тиля Уленшпигеля» Рихарда Штрауса:

«Эта пьеса напоминает «Час новой музыки у сумасшедших»: кларнеты описывают в ней безумные траектории, трубы навсегда засурдинены, а валторны, предупреждая скрытое чиханье, спешат ответить им вежливо «будьте здоровы». Большой барабан делает «бум-бум», будто подчеркивающие удары ног клоунов. Хочется хохотать или вопить до смерти, и удивляешься, находя вещи на их обычном месте... если бы контрабасисты дули в свои смычки, а тромбонисты терли бы свои цилиндры воображаемыми смычками, и если бы г. Никиш оказался сидящим на коленях какой-нибудь билетерши — в этом не было бы ничего чрезвычайного. Это ничуть не препятствует пьесе быть гениальной некоторыми своими сторонами и, прежде всего, своей чудесной оркестровой гарантированностью и неистовым движением, которое несет нас от начала до конца, заставляя пройти через все проделки героя».

Процитированная оценка может показаться поверхностно-легкомысленной, но она поистине образно схватывает «поджигающее» впечатление от музыки Штрауса.

В этой же статье Дебюсси впервые затронул вопрос о музыке на открытом воздухе, мечтая о новых звучностях, преодолевших тесноту концертных залов [1].

В шестой статье Дебюсси (от 1 июля) появился вымышленный персонаж — г-н Крош [2]. Вложив в уста Кроша свои собственные слова из статьи от

[1] Поскольку эта идея получила дополнительное развитие в одной из статей Дебюсси, относящейся к 1903 году и использующей текст статьи из «Revue Blanche»,— мы коснемся ее позднее.

[2] В переводе — господин Восьмая. См. Croche, стр. 1—22.

1 апреля 1901 года[1], Дебюсси прозрачно намекнул, что Крош (называющий себя «антидилетантом») — его двойник, которому тем удобнее поручать собственные идеи и мнения.

Отмечая, что Крош «говорил о какой-нибудь оркестровой партитуре, как о картине, почти никогда не употребляя технические термины», Дебюсси подчеркивал свое собственное желание понимать музыку образно, отвергая всякую «ученость». Крош признавался, что он «не любит специалистов», что специализация ведет к ограниченности. Таким образом, Дебюсси с равной уверенностью наносил удар и по невежественности дилетантов, и по сухости, мертвенности специалистов.

Следует отметить также ряд других положений Кроша (Дебюсси), выраженных в этой статье.

Интересно и характерно противопоставление оркестра Бетховена (основанного на «формуле белого и черного», дающих чудесную гамму серых оттенков) оркестру Вагнера с его «многоцветным месивом», в котором порою звук скрипки не отличить от звука тромбона.

Крош возмущается привычкой аплодировать (вспомним статью Дебюсси от 1 апреля!), он утверждает, что истинным откликом на красоту должно быть молчание: «когда вы присутствуете при каждодневном волшебном зрелище смерти солнца, является ли у вас когда-нибудь мысль аплодировать?»

Будто оправдываясь за похвалы сонате Дюка (см. выше), Дебюсси устами Кроша слегка развенчивает ее. Любопытны попутные высказывания Кроша о Шопене, Бетховене, Шумане.

«Конечно, нервность Шопена плохо покорялась терпению, необходимому для выработки сонаты; он создавал скорее очень законченные «эскизы». Однако можно утверждать, что он положил начало индивидуальной трактовке этой формы, не говоря уже о восхитительной музыкальности, проявленной им в данном случае. Это был человек щедрых идей...»

[1] См. Croche, стр. 14—16.

«Сонаты Бетховена очень плохо написаны для фортепиано; точнее говоря, они, особенно последние, являются как бы переложениями с оркестра; им часто недостает третьей руки, которую Бетховен, конечно, слышал, я надеюсь, по крайней мере».

«Музыканты,— говорил Крош,— слушают только музыку, написанную ловкими руками, но никогда — ту, которая заключена в природе. Видеть утренний восход полезнее, чем слышать Пасторальную симфонию».

«К чему ваше почти непонятное искусство? Не должны ли вы уничтожить паразитарные усложнения, которые приравнивают его в замысловатости к замку́ сейфа... Вы топчетесь на месте, так как не знаете, что такое музыка, и повинуетесь варварским и неведомым законам...»

«Я отважился ему сказать,— пишет Дебюсси,— что люди стремились — одни в поэзии, другие в живописи (с трудом я прибавил имена нескольких музыкантов) — стряхнуть старую пыль традиций и что это не имело иного результата, кроме того, что их стали третировать как символистов или импрессионистов — терминами, удобными для выражения презрения к ближнему».

Крош отвечал, что так говорящие — журналисты, мнение которых не имеет никакого значения. Он высказал требования к художнику, которые показались Дебюсси чудесной, неслыханной музыкой:

«Оставаться единственным... непорочным... По мне, энтузиазм среды портит художника настолько, что я боюсь, он станет впоследствии лишь выражением своей среды».

«Надо искать дисциплину в свободе, но не в формулах философии, которая стала дряхлой и хорошей для слабых. Не слушать ничьего совета, разве только совет ветра, который проносится мимо и рассказывает нам историю мира».

Вот советы Кроша, который явился в этой известной статье лишь косвенным выразителем взглядов, устремлений и надежд самого Дебюсси.

Седьмая статья (от 15 ноября) [1] под заглавием «О некоторых пристрастиях и об одной опере» была посвящена, главным образом, оценке института Римской премии и опере «Варвары» Сен-Санса.

Нельзя не процитировать в отрывках начало этой статьи, в которой сказались и огромная нежность Дебюсси к природе, и отвращение его к суете и мелочности большого города, художественной жизни:

«Я замешкался на равнинах, полных осени, где меня непреодолимо удерживало волшебство старых лесов. От падения золотистых листьев, воспевающего блистательную агонию деревьев, от хрупких звонов благовеста, повелевающего полям уснуть, исходил нежный и убедительный голос, который внушал самое прекрасное забвение. Солнце садилось одиноко, ни один крестьянин не собирался принять на переднем плане литографическую позу. Животные и люди возвращались спокойно... Были далеки те дискуссии об искусстве, на которых упоминание имен великих людей принимает порою видимость «брани». Забыта была искусственная и дурная маленькая лихорадка «премьер»; я был один и восхитительно незаинтересованный; быть может, я никогда не любил музыку больше, чем в то время, когда я не слышал никаких разговоров о ней. Она являлась передо мною в полной своей красоте, а не в виде маленьких симфонических или оперных отрывков, перегретых и урезанных». Дальше Дебюсси сообщал о тягостном возвращении в Париж, о встрече с Крошем и о беседе с ним.

«Среди институтов, которыми гордится Франция,— говорил Крош,— знаете ли вы хоть один более нелепый, чем институт Римской премии?» Это была лишь первая атака Дебюсси на презираемую им систему наград, которую он, как мы увидим, неоднократно атаковал позднее.

Знаменательной явилась и другая атака Кроша — на музыку Сен-Санса (в связи с его оперой «Варвары»), которая ставила композитору в вину ар-

[1] См. Croche, стр. 23—27 и 29—37.

хаизм, поиски эффектов вместо служения интересам современности.

Последней, восьмой статьей, написанной Дебюсси для «Revue Blanche» (1 декабря), стала интересная и характерная статья о Массне[1]. Отмечая, что музыка никогда не была для Массне «всеобщим языком» Баха и Бетховена, но оказалась «прелестной специальностью», Дебюсси подчеркнул роль женских образов и женского элемента в творчестве Массне. Он писал, что музыка Массне «сотрясаема дрожью, порывами, объятьями, которые хотели бы длиться без конца. Гармонии здесь похожи на руки, мелодии на затылки...» Массне «упрекали в излишней симпатии к г-ну Масканьи и в отсутствии достаточного поклонения Вагнеру. Этот упрек столь же ложен, сколь и неприемлем. Г-н Массне героически продолжал желать одобрения своих привычных поклонниц; признаюсь, мне непонятно, почему лучше нравиться старым космополитическим вагнерианкам, чем молодым надушенным женщинам, даже не очень хорошо играющим на фортепиано».

Противопоставляя тенденцию Массне традиции Большой Оперы, Дебюсси замечал не без ядовитости по адресу моды на Вагнера и вагнеризм: «В Опере не «флиртуют»; там очень громко выкрикивают непонятные слова; и если при этом обмениваются клятвами, то с одобрения тромбонов; рассуждая логически, переменчивые оттенки чувства должны потеряться среди такого обилия обязательных воплей». Называя вагнеризм «плачевным движением», Дебюсси отмечал, что Массне мог сильно противодействовать ему. Этими словами ясно формулировались некоторые причины сочувствия Дебюсси к творчеству Массне, при всей иронии по адресу его сентиментальной чувственности[2].

[1] См. Croche, стр. 81—86.

[2] Много позднее, при подготовке этой статьи к изданию в сборнике «Monsieur Croche antidilettante», Дебюсси пополнил ее заключение, где выделил дар Массне — «способность

Статья о Массне закончила первый период (вернее, первый фрагмент) критической деятельности Дебюсси. В этом периоде, как мы только что видели, композитор уже очень ясно и решительно сформулировал многие существенные стороны своих воззрений и высказал многие принципы и частности своих художественных симпатий и антипатий.

нравиться», которую мало прощали Массне его собратья. Отмечая, что не всякое искусство должно нравиться и что молодых модисток, охотно напевающих мелодии из «Манон» и «Вертера», не слышали напевающими «Страсти по Матфею» Баха, Дебюсси, однако, порицал «великих пуристов», способных увлекаться только узкими интересами кружков. Он назвал «шуткой самого дурного вкуса» попытки называть Массне лучшим учеником Поля Дельме (хотя, как мы видели выше, сам выражался так). Последняя фраза статьи в новой редакции подчеркивала уникальность судьбы Массне.

Глава восьмая

У ВЕРШИНЫ

(1902)

Наступил 1902 год — год завершения и премьеры крупнейшего произведения Дебюсси — оперы «Пелеас и Мелизанда». Это был год приметных явлений и событий во французском искусстве.

Умирает Золя, и с ним уходит в прошлое целый период, целое направление французской литературы [1]. Анатоль Франс все убежденнее оценивает рабочий класс как единственную реальную силу, способную перестроить общество. В памфлете «Господин Патрю» (1902) Франс развенчивает буржуазный либерализм, противопоставляя ему идеалы и принципы социализма. Ромен Роллан заканчивает драму «Четырнадцатое июля», полную героики, жизнеутверждающего оптимизма, революционного пафоса, обращенную не в прошлое, а к современности. Массовое социалистическое движение во Франции переживает полосу своего подъема, и правительство вынуждено идти на ряд уступок (так, в 1902—1904 гг. происходит закрытие нескольких тысяч духовных школ — рассадников мракобесия и реакции).

[1] Инсценировка «Земли» Золя в театре Антуана вызывает в начале 1902 года бурные стычки восхищенных и негодующих зрителей. Но сам Золя доволен Антуаном и собирается приготовить инсценировку «Проступка аббата Муре». Он предвкушает картинность Параду на сцене и думает привлечь Массне в качестве композитора (см. A. Antoine, цит. соч., стр. 190).

Декадентское направление литературы не выдвигает особенно крупных фигур. Теперь получают известность как поэты Поль Клодель, Поль Фор, Франсис Вьеле-Гриффен, как прозаики Анри де Ренье, Пьер Луис. Андре Жид в романе «Имморалист» (1902) выражает ницшеанско-индивидуалистические притязания эпохи. Уже близки успехи колониальных романов Клода Фаррера, эксцентрических причуд Гийома Аполлинэра.

В живописи переплетаются различные тенденции. Одна из них характеризуется усилением декоративности и роскоши колорита. Так Моне пишет пейзаж залитого солнцем и полного цветов сада в Живерни, решительно вытесняя предметность бесконечными оттенками мерцания красок. Так Гоген на картине «Всадники на берегу» (1902) демонстративно противопоставляет контрасты синего моря, розовой почвы и зеленых лошадей.

Пикассо продолжает изображать окаменевших или понурых людей, угнетенных жизнью («Спящая пьяная», «Мать и дитя» — 1902).

Началось уже движение «диких» («фовистов»), которые, продолжая и форсируя тенденции Сезанна, Ван-Гога, Гогена, провозглашают культ резких, ошеломляющих цветовых контрастов. Анри Матисс, еще не успевший сформировать свою четко плоскостную, силуэтную манеру, пишет в 1902 году пейзажи Парижа («Нотр Дам», «Булонский лес» и др.), пользуясь то беспокойно светлыми, то почти черными красками. Андре Дерен колеблется между реализмом и темпераментной, поспешно-небрежной этюдностью. Это — время формирования творчества Вламинка (который уже обретает оригинальное пристрастие к темным, насыщенным тонам и подчеркнуто грубым цветовым соотношениям), Ван-Донгена (переводящего богемные образы Тулуз-Лотрека в сферу брутальности), Вальта, Мангэна, Дюфи.

Из среды «диких» следует, конечно, выделить Альбера Марке, который, несмотря на увлечение цветом и упрощенностью форм, стремится к правди-

А. Мессаже

вости своих пейзажей. Пейзажи Парижа, написанные двадцатисемилетним Марке в 1902 году, еще не достигают столь свойственной ему позднее оригинальной обобщенности, но уже тяготеют к ней.

Среди сумятицы живописных исканий Анри Руссо продолжает одну из линий своего искусства — наивную умиротворенность. Его «Адам и Ева» (1902) — буколическая идиллия, противостоящая не только тревогам современности, но и чувственной трактовке «ню» (изображений обнаженного тела) современными живописцами.

А вот контрастные явления французской музыки 1902 года. Д'Энди выпускает первую книгу своего Курса музыкальной композиции, в которой проповедует веру в бога, надежду и любовь (с больших букв!), стремится подвергнуть все явления и задачи искусства строжайшей классификации, особенно охотно взывая к идеалам средневековья.

Но в это же время появляется Струнный квартет Равеля (1902) — произведение уже вполне зрелое и

мастерское, превосходно выражающее образы изящного, слегка чувствительного гедонизма и виртуозного блеска мысли [1].

В начале 1902 года Дебюсси едва ли не всецело был поглощен доделкой «Пеллеаса и Мелизанды», первые этапы истории которой мы уже затронули в шестой главе. Хотя и законченная в черновой редакции к середине 1895 года, опера затем пересматривалась, доделывалась, дополнялась (но, по-видимому, лишь с 1900 года). Сохранившиеся рукописи [2] свидетельствуют о том, что некоторые части оперы (как, например, пятый акт) дались Дебюсси легко, а другие (например, последняя сцена четвертого акта) потребовали многих исправлений [3].

Уже в 1896 году Э. Изаи пытался добиться постановки «Пеллеаса и Мелизанды» в Брюсселе, но безуспешно. В 1898 году Андре Мессаже, дирижер и музыкальный директор Комической Оперы, автор оперетт и поклонник музыки Дебюсси со времен «Девы-избранницы», принял деятельное участие в судьбе оперы. Он представил Дебюсси Альберу Карре, директору театра Комической Оперы. Композитор сыграл две картины, и Карре с такой готовностью согласился на постановку оперы, что Дебюсси пришлось воскликнуть: «Подождите, по крайней мере, пока она будет окончена!» [4]

Однако только весной 1901 года Дебюсси получил от Карре письменное официальное согласие. Но и в это время доделка и пересмотр оперы продолжались. Она еще не была оркестрована (существовал лишь эскиз оркестровки). Следует думать, что только к

[1] Кстати сказать, этот Квартет понравился Дебюсси, который писал Равелю: «Во имя богов музыки и ради меня не изменяйте ничего в Вашем квартете» (цит. по V. Jankélévitch. Ravel, стр. 162).

[2] Одна полная и ряд фрагментарных.

[3] Работа Дебюсси над «Пеллеасом и Мелиза́ндой» не прекратилась и после постановки оперы. Композитор неоднократно возвращался к партитуре и улучшал ее.

[4] Vallas, стр. 221.

концу 1901 года (или даже в первые месяцы 1902 года) партитура «Пеллеаса и Мелизанды» была предварительно закончена. В процессе постановки пришлось еще спешно писать (вернее, расширять) оркестровые интермедии между картинами (музыкальные паузы для перемены декораций). Так, например, даже 2 апреля 1902 года Дебюсси сообщал одному из своих друзей, объясняя или оправдываясь: «Клод Дебюсси предполагает, а г. Мессаже располагает... Вчера вечером около 10 часов этот последний пришел и потребовал от меня связку в 75 тактов для второго акта «Пеллеаса»... разумеется, она нужна была немедленно, и так вот умер милый вечер, на который мне позволено было надеяться!» [1]

Первоначально Дебюсси не рассчитывал на показ своей оперы широкой публике. Он подумывал о нескольких представлениях у богатого мецената графа Робера де Монтескью (друга Марселя Пруста) для избранных. Даже когда оперу приняли к постановке в театре, предполагалось дать ее вне серийных спектаклей, для ограниченного круга посетителей, по утрам.

Впрочем, знакомство исполнителей с музыкой позволило предвидеть подлинный успех произведения. Об этом предварительном знакомстве Мессаже вспоминал впоследствии так:

«Показ музыки для артистов имел место у меня, в совершенно интимной обстановке. Дебюсси за фортепиано исполнял свою партитуру, он пел все роли тем глухим низким голосом, который заставлял его часто транспонировать на октаву вниз; но акценты этого голоса становились мало-помалу неотразимыми. Впечатление, произведенное этой музыкой в тот день, я думаю, было уникальным. Сначала род недоверия, сопротивления, затем внимание все более

[1] Correspondance de C. Debussy et P.-J. Toulet, стр. 11. Сравнивая первое издание клавира оперы (1902) с последующими, Дитши установил размеры добавлений Дебюсси к интермедиям: всего было добавлено 148 тактов (см. Dietschy, стр. 156).

неослабное, волнение постепенно подкупающее и — последние ноты смерти Мелизанды прозвучали посреди молчания и слез. Все под конец были восхищены, увлечены и горели желанием приняться за работу как можно скорее» [1].

Пользуясь энтузиазмом будущих исполнителей (людей молодых, еще не избалованных успехом), Мессаже склонил Карре к решению ставить оперу для большой публики. Детальные репетиции начались 13 января 1902 года и принесли Дебюсси много волнений и труда.

Партии оркестра пестрели ошибками, да и оркестранты далеко не все сочувствовали произведению — едва ли не бóльшая часть их отнеслась к музыке недоверчиво и насмешливо. Иронизировали в театре и по поводу либретто, сделанного по пьесе Метерлинка, находя его или нелепым, или просто глупым. Но Мессаже оказался непоколебимым, а певцы и певицы его поддерживали.

Пеллеаса пел Жан Перье, Голо — Гектор Дюфран, Мелизанду — Мэри Гарден. Эта замечательная певица (тогда лишь 25 лет от роду) родилась в Шотландии, воспитывалась в Соединенных Штатах Америки, а затем (с 1895 года) в Париже. Будучи прекрасно образованной музыкантшей (владевшей фортепиано и скрипкой), она вскоре после премьеры «Луизы» Шарпантье (1900) блестяще создала в ней заглавную роль, заменив заболевшую Марту Риотон. Теперь ей предстояло вылепить совсем иной образ; легко понять сомнения и беспокойство Дебюсси, о которых он сам так выразительно писал шесть лет спустя в статье «Мэри Гарден»:

«Сценическая реализация произведений искусства, какой бы она ни была прекрасной, почти всегда противоречит внутренней мечте...» Дебюсси признавался, что тогда, в 1902 году, он следил за постановкой своей оперы почти со страхом, с чувством отчуж-

[1] A. Messager. Les premières représentations de «Pelléas», «La Revue Musicale», 1926, 1-er mai, стр. 110.

денности и отуманенности. «Роль Мелизанды всегда казалась мне трудно выполнимой. Я очень постарался запечатлеть музыкой ее хрупкость, ее недоступное очарование; но оставались ее манеры, ее долгие молчания, которые один лишь фальшивый жест мог исказить или даже сделать непонятными. И, особенно, голос Мелизанды, тайно услышанный столь нежным,— каким он должен был оказаться в действительности? — ведь самый прекрасный на свете голос может стать бессознательным врагом экспрессии, присущей такому-то персонажу».

Но сомнения Дебюсси постепенно рассеивались. Во время репетиции, слушая Мэри Гарден, он почти не находил поводов для критики. «Наконец пришел пятый акт — смерть Мелизанды, и я не могу передать своего волнения и изумления. Это был голос, тайно слышанный мною, с его слабеющей нежностью, это было захватывающее искусство, в которое я не хотел дотоле верить и которое с тех пор побуждает публику с горячностью, все время растущей, восхищенно склоняться перед именем мадемуазель Мэри Гарден» [1].

Но не только волнения сопутствовали репетициям оперы для Дебюсси. Ему пришлось очень много работать, исправляя детали партитуры, добиваясь наилучшей звучности [2] и, главное, сочиняя, как уже говорилось, дополнительные куски оркестровой музыки.

На протяжении трех с половиной месяцев состоялась 41 общая репетиция (не считая оркестровых). Постепенно все налаживалось. Дебюсси трогала энергия Альбера Карре, не жалевшего средств

[1] «Musica», январь 1908 года. 8 июля 1902 года Дебюсси писал Мессаже по поводу Мэри Гарден: «Что касается меня, то я не могу представить тембра более нежно вкрадчивого. Это походит даже на тиранию — настолько невозможно его забыть» (Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 39).

[2] Характерно, что, по воспоминаниям А. Бюссера, Дебюсси все время просил музыкантов играть тише, не так громко (D i e t s c h y, стр. 141).

и трудов на постановку, восхищали декорации, порученные Жюссому и Ронсэну.

12 апреля на репетиции присутствовал Массне, который, уходя, сказал о «большом волнении, испытанном им перед лицом этого столь нового, неожиданного произведения» [1].

Незадолго до премьеры Л. Шнейдер обратился к Дебюсси с просьбой высказать взгляды на искусство, на понимание существа и задач написанной им оперы. Отчет о беседе с композитором был опубликован в апрельском номере «La Revue Musicale», историко-критического обозрения, основанного П. Обри, Ж Комбарье, М. Эмманюэлем, Л. Лалуа и Роменом Ролланом.

По словам Шнейдера, Дебюсси «льстит себя надеждой, что у него нет музыкальной системы; он даже не понимает, как можно иметь какую-нибудь». Дебюсси был вагнерианцем, но перестал им быть. «Он обвиняет искусство Вагнера в фальшивости, так как ему не кажется возможной симфоническая музыка в театре... Пока развертывается симфония, действия нет; невозможно примирить движение драматическое и движение симфоническое. В подтверждение этой идеи г. Дебюсси доказывает многочисленными примерами, что герои Вагнера в некоторые моменты не знают, что сказать,— исключительно потому, что они должны дать возможность симфонии развиваться».

«Чтобы парировать эти помехи, г-н Дебюсси руководствовался поисками декламации, которая приспосабливается не к музыкальному движению, но к музыкальному слову. Он так объясняет эту фразеологию, которая могла бы показаться неясной:

«Всякая фраза имеет ритм; итак, в музыке надо соблюдать слова, не подчеркивая их больше, чем следует. Когда мы говорим: «Закройте эту дверь» или «Эта ночь прекрасна» — все слова имеют одинаковое значение, которое содействует образованию фразы.

[1] Dietschy, стр. 141.

Г-н Дебюсси не допускает, чтобы в музыке звуковой слог выделялся больше, чем в разговоре [1]. Таким образом, он изгоняет из своей концепции музыку «бесполезную», 135 тактов, написанных для объяснения состояния души, которое остается столь же необъясненным после этого, как и до этого. Только само действующее лицо должно объяснять свое душевное состояние, не прибегая к симфоническим разглагольствованиям».

Дебюсси — против влияния Вагнера, которое он называет «пагубным и ложным». Дебюсси «захотел создать язык, не обходящийся без средств, которые может предоставить симфония, но не вовсе ей подчиненный и, в особенности, избегающий «развитий», которые столь длинны и скучны. У Вагнера (так как это Delenda Carthago [2] г-на Дебюсси) самые бесполезные вещи запутываются в долгом комментарии. Итак, надо, чтобы действие шло и устремлялось, надо следовать за ним из опасения создать бесчеловечное произведение. Музыка г-на Дебюсси, таким образом, тесно связана с действием».

«С точки зрения техники, она основана не только на естественном ритме, но и на теории акцента; следовательно, акцент горя или радости выражен одновременно с лирической и с музыкальной сторон...»

«Конечно, эта забота о правдивости драматического и музыкального действия обнаруживает себя столь же ясно в оркестровой материи г-на Дебюсси. Кроме того, он утверждает, что нет более простой оркестровой вещи, чем «Пеллеас». Новая школа, под предлогом выражения впечатлений или чувств, пришла к употреблению диковинных инструментов; большой барабан и треугольник стали теперь даже инструментами, необходимыми для вызывания эмоции. Г-н Дебюсси полагает, что это бесполезно. Воз-

[1] Тут в тексте вопросительный знак, поставленный в скобках Шнейдером или редакцией.— *Ю. К.*

[2] «Delenda est Carthago» («Карфаген должен быть разрушен») — обычное окончание речей Катона Старшего в римском сенате.— *Ю. К.*

вращаясь к оркестру Моцарта, мы приходим к эмоциональным эффектам совершенно столь же значительным и, в особенности, более искренним».

«В этом самая пылкая забота г-на Дебюсси; его выдают за сторонника сложности, а он — музыкант, более всего влюбленный в простоту из числа всех, ему известных; никто так, как он, не чувствует потребности в ясности. Другое дело — музыкальная нотация: она может быть и сложной, лишь бы давала простой эффект».

«Что касается певцов, то он не презирает их, как Вагнер; он делает их в своем произведении существами совершенно живыми. Они больше не инструменты — как в Байрейте, и не механические куклы — как у Мейербера. Когда действующее лицо имеет сказать что-то натуральное — музыкальная фраза также натуральна; она становится лирической только в случае надобности. Г-н Дебюсси отвергает беспрерывный поток лиризма, поскольку в жизни люди не лиричны и становятся таковыми только в некоторые решающие моменты».

Разумеется, в цитированных нами пространных высказываниях недостает авторской чеканки; однако смысл идей Дебюсси, думается, передан в них верно.

Цитированные отрывки следует дополнить позднейшими (1903?) высказываниями Дебюсси о «Пелеасе», часть которых мы уже привели в шестой главе. Вот некоторые важные фрагменты продолжения.

Отвергая упреки в монотонной декламации, Дебюсси вновь подчеркивает, что в жизни люди не выражаются мелодиями и что «мелодия драматическая должна быть совсем иной, чем мелодия вообще». «В силу странной иронии, публика, требующая *нового*, есть именно та, которая пугается и насмехается всякий раз, как только пытаются вывести ее из навыков привычного мурлыканья... Это может показаться непонятным, но не следует забывать, что произведение искусства, попытка создания прекрас-

ного кажутся всегда личным оскорблением многим людям».

«Я не претендую на открытие всего в «Пеллеасе», но я попробовал проложить дорогу, по которой смогут следовать другие, расширяя ее личными находками; они, быть может, освободят оперную музыку от тяжелой скованности, в которой она живет уже так долго» [1].

Как мы видим, Дебюсси на пороге премьеры своей оперы был во всеоружии не только зрелого творчества, но и четко сформировавшихся взглядов на задачи и существо музыкального театра. Стоит ли подчеркивать, что идеи о натуральной музыкальной декламации, которая должна ориентироваться на жизненные прообразы, о подчинении симфонического развития интересам музыкального театра, о второстепенной, а не господствующей роли оркестра и т. д.— все это не только противостояло Вагнеру, но и очень сближалось с практикой и эстетическими воззрениями мощной ветви русской музыки, представленной, прежде всего, именами Даргомыжского и Мусоргского? Вновь Дебюсси обнаруживал свои симпатии к разработке русской теории «музыкальной правды», хотя и вновь далеко стоял от народно-социальных идеалов русского оперного реализма.

В процессе постановки «Пеллеаса и Мелизанды» Метерлинк, недовольный тем, что роль Мелизанды была поручена Мэри Гарден вместо рекомендованной им Жоржетты Леблан (его возлюбленной), пошел на резкое и преднамеренное ухудшение отношений с Дебюсси и театром. Он даже упражнялся в стрельбе из револьвера, намереваясь убить Дебюсси [2].

14 апреля 1902 года Метерлинк опубликовал в газете «Figaro» письмо, в котором объявил, что его авторские права нарушены, что премьера оперы го-

[1] L. Vallas. Les idées de C. Debussy musicien français. Paris, 1927, стр. 147—149.

[2] См. G. et D.-E. Inghelbrecht. C. Debussy. Paris, 1953, стр. 111.

товится вопреки его согласию, что предложенная им исполнительница заменена другой, что в тексте сделаны произвольные и абсурдные купюры. Метерлинк заключал свое письмо заявлением, что «Пеллеас» стал для него чужим, почти враждебным и что он желает опере Дебюсси «быстрого и громкого» провала [1].

Так, посреди волнений, забот и трудов приблизился день генеральной репетиции. Но прежде, чем говорить о ней и о премьере, перейдем к разбору и оценке самой оперы, которой суждено было стать самым значительным, хотя и не универсальным по кругу образов сочинением Дебюсси.

Увлечение Дебюсси темой пьесы Метерлинка понять легко. Дебюсси нашел в тексте пьесы то, что соответствовало некоторым очень существенным (хотя далеко не всем!) импульсам его мироощущения и эстетики. В пьесе Метерлинка почти вовсе не было света, восторга, чувств «радости жизни», которые, как уже говорилось выше, определили собою некоторые типические черты эстетики импрессионизма и, в частности, эстетики Дебюсси. Но пьеса оказалась поразительно созвучной тем глубоко печальным, порою почти отчаянным эмоциям, которые всегда жили в Дебюсси и составляли (вспомним приведенные выше слова Розали Тексье!) даже основу его характера.

В двупланности реальной грусти и призрачной радости выразилась хрупкость тогдашнего импрессионистско-символистского искусства вообще, которое, порывисто стремясь к свету, было постоянно преследуемо тенями мрака. И вот, опере «Пеллеас и

[1] См. Peter. C. Debussy. Paris, 1944, стр. 175—176. Впоследствии Метерлинк демонстративно игнорировал оперу Дебюсси и лишь в 1920 году прослушал ее — в Нью-Йорке, где его привела в театр Мэри Гарден В письме к Гарден Метерлинк признался, что впервые совершенно понял свою пьесу (см. Lockspeiser, стр. 202).

Мелизанда» суждено было как бы сосредоточить все самое грустное и мучительное, что таил в себе Дебюсси, сконцентрировать тоску целого поколения о счастье, красоте, чистоте. И именно эта концентрация сделала оперу «Пеллеас и Мелизанда» произведением крайне влиятельным, подействовавшим подобно гипнозу на души многих и многих современников.

Далее, пьеса Метерлинка привлекла горячие симпатии Дебюсси, разумеется, не только основным характером своих идей и образов, но и формой их выражения [1]. Здесь почти не было бурных, неистовых чувств, а господствовало искусство полутонов, скрывавших за собой таинственные бездны страстей и страданий. Тем легче можно было на такой основе построить музыкальное произведение, решительно противостоящее шумному и «жирному» красноречию Вагнера. Вдобавок, пьеса Метерлинка отвечала ряду основных требований символизма. Не конкретизируя места и времени действия, она вся строилась из намеков, предчувствий, смутных подозрений, загадочных страхов, из невысказанного и недосказанного. Наконец, прав Жан Жоэль Барбье, отмечающий в статье об опере Дебюсси, что Метерлинк, вопреки своей «немузыкальности», создал все же текст, будто предназначенный для музыки. Его лаконизм, его короткие и приближающиеся к поэтической афористичности фразы позволяли строить музыкальное действие без утомительных подробностей, чередуя текст и словесные паузы на музыкальном фоне, почти мгновенно выделяя существо того или иного образа.

Если же пытаться отметить самое главное, самое коренное, то мы найдем их в том, что драма Пеллеаса и Мелизанды позволила построить последовательную концепцию слабости человека, его роковой обре-

[1] Интересно, кстати сказать, что, по некоторым сведениям, Метерлинк при сочинении своей пьесы частично вдохновился картиной Россетти «Паоло и Франческа» (см. «Debussy et Edgar Poe», стр. 35).

ченности слепым страстям и злу, позволила опоэтизировать слабые характеры, возвести их на пьедестал.

Тут следует привести одно из очень показательных воспоминаний приятеля Дебюсси, Рене Петера. Однажды, обсуждая с Дебюсси высказывание Ницше о силе последней фразы Дона Хосе из «Кармен» Бизе, Петер попросил своего друга сыграть эту фразу.

«Клод опередил мое желание. Голосом, который чувство делало более красивым и более резко болезненным, он выразил щемящую тоску дона Хосе».

«Я почувствовал себя потрясенным с головы до ног. Он плакал, в самом деле, он плакал. Плакал его голос и даже его глаза».

— Ты видишь, ты видишь... Мне думается, я иногда чувствую в своей музыке немного от этой эмоции, этого колорита...» [1]

Свидетельство очень многозначительное. Какие чувства заключал в себе последний крик души Хосе? В этом крике вылилась вся тоска слабого героя, погубившего и жизнь любимой и свою собственную. Хосе рыдал, когда грубый и самодовольный Эскамильо, торжествуя победу над быком, выходил из цирка. Во французском искусстве после Коммуны заключительная фраза Хосе оказалась чем-то гораздо более содержательным и широким, нежели эпилог истории неудачливого любовника. В эту фразу Бизе, быть может, бессознательно вложил огромную душевную боль поколения, которое совсем недавно присутствовало при крахе лучших своих надежд.

Но в «Кармен» Хосе все же действовал, хотя и трагически. В «Кармен» вокруг драмы было столько жизни и света, что конечный вывод мог показаться даже оптимистичным.

Теперь же предстояло довести печаль и разочарование до конца. Слабое должно было стать слабейшим, неспособным ни на сопротивление, ни на действие. Сильное и грубое должно было оказаться

[1] Peter, стр. 63—64.

Ж. Перье в роли Пеллеаса (1902)

лишь жалкой игрушкой в руках рока. И, вместе с тем, предстояло сделать слабое, обреченное особенно прекрасным, обаятельным, поэтичным. Именно эту задачу осуществил Дебюсси в «Пеллеасе и Мелизанде».

Работая над либретто своей оперы, Дебюсси проявил большую бережность в отношении текста Метерлинка, но, вместе с тем, решительно сокращал его там, где считал нужным. Бережность вытекала из созвучия прозы Метерлинка задачам оперного либретто, а также из большой веры Дебюсси-музыканта в деликатные и тонко-выразительные сюжетно-психологические ходы текста и, равно, в его ритмо-ин-

тонационную пластику, приближающуюся к поэтической. Радикальные купюры возникали там, где Дебюсси чувствовал особые задачи оперной музыки, не отвечающие своеобразным возможностям драматического представления.

Четыре сцены Дебюсси вычеркнул вовсе — по-видимому, с первоначального согласия Метерлинка. Речь идет о первой сцене первого акта («Дверь замка»), четвертой сцене второго акта («Помещение в замке»), первой сцене третьего акта («Помещение в замке») и первой сцене пятого акта («Низкая зала в замке»). Поводы для таких сокращений очень понятны. Первая из вычеркнутых сцен была слишком отвлеченна, слишком символична и не содержала ни одного из основных действующих лиц. Вторая из вычеркнутых сцен завершала у Метерлинка второй акт поясняющим разговором Аркеля и Пеллеаса, без которого можно было обойтись. Третья из вычеркнутых сцен имела, правда, существенные детали психологического развития, но заметно удлиняла действие и грозила отяжелить оперу. Четвертая из вычеркнутых сцен пространно, но не слишком ясно истолковывала трагическую развязку в разговоре служанок — тут было очень мало пищи для музыкальных образов (наряду с новой реальной опасностью затянуть действие).

Остальные сцены пьесы (общим числом пятнадцать) Дебюсси сохранил, равно как и их порядок. Однако внутри сцен (опять-таки без перестановок) Дебюсси делал те или иные купюры, а порою и замены. Последние — главным образом в интересах бóльшего удобства музыкальной декламации.

В первой сцене оперы (второй сцене по пьесе) ни купюр, ни замен вовсе нет [1]. Во второй сцене первого акта (третьей по пьесе) Дебюсси сделал значи-

[1] Здесь и в дальнейшем мы имеем в виду первое издание пьесы Метерлинка, которым пользовался Дебюсси (M. Maeterlinck. Pelléas et Mélisande. Bruxelles, 1892), поскольку в позднейших изданиях писатель внес в свой текст ряд изменений.

тельные купюры, исключая то, что носило объяснительный, тормозящий действие характер. В третьей сцене первого акта (четвертой по пьесе) Дебюсси ввел хор за кулисами, намекающий на отплытие корабля. Это было типичное дополнение музыканта, не довольствующегося зрительной иллюзией.

В первой сцене второго акта есть мелкие купюры и отличия. Во второй сцене того же акта купюры более значительны и преследуют своей целью сжатие действия.

В третьей сцене второго акта (перед гротом) Дебюсси безжалостно выкинул описательные и разъясняющие фразы Пеллеаса (о сталактитах, о качествах грота), которые отвлекали от главного — эмоции. В конце сцены Мелизанда у Метерлинка говорит Пеллеасу: «Оставьте меня, оставьте меня; я лучше пойду одна». У Дебюсси она произносит: «Оставьте меня, я лучше пойду одна». И это психологически тоньше: ведь Мелизанда уже любит Пеллеаса, она не боится его, как боялась Голо в первой сцене первого акта, она отстраняется только из потребности бороться с собой, не выдать свои чувства.

В первой сцене третьего акта (второй сцене по пьесе) изменений почти нет. В мрачной сцене подземелья (сцена вторая третьего акта у Дебюсси, сцена третья по пьесе) Дебюсси вновь выкидывает рассуждения и пояснения; он сокращает пугающие упоминания о смерти и делает образ зловещей угрозы более лаконичным и сосредоточенным. В третьей сцене третьего действия (четвертой по пьесе) удалены замедляющие темп подробности, снят и эпизод со стадом, которое гонят в город на бойню. Эпизод этот повторяется в новом варианте в четвертом действии. Метерлинк, очевидно, и хотел повторения [1]. Дебюсси счел более выразительным не повторяться. В четвертой сцене третьего акта (пятой по пьесе) Дебюсси путем сокращений также добивается сжатости и концентрированности.

[1] Оно сохранено и в позднейших изданиях.

Аналогичное можно сказать про первую и вторую сцены четвертого акта. В третьей сцене, полной зловещей тревоги (маленький Иньольд видит гонимое стадо овец), Дебюсси путем купюр также концентрирует эмоцию. В заключительной, четвертой сцене четвертого акта — лишь одна крупная купюра, и выбрана она очень метко: не будь ее, действие уклонилось бы в сторону отвлеченных рассуждений. А Дебюсси от признания Мелизанды: «Я счастлива, но я грустна» — прямо переходит к словам Пеллеаса: «Что это за шум? — Закрывают двери!» — и этим добивается острого драматургического контраста. В остальном данная сцена содержит лишь небольшое число изменений.

В первой и единственной сцене пятого акта (второй по пьесе) сокращений тоже сравнительно немного. Характерно, что в последнем монологе Аркеля Дебюсси снимает восклицания («Боже мой! боже мой!») и придает этому монологу больше скорбной торжественности.

Знакомясь с музыкой «Пеллеаса и Мелизанды», мы сталкиваемся с оригинальными, своеобразными чертами этой оперы.

Вопреки обычаю, Дебюсси пользуется прозаическим (а не стихотворным) текстом. Однако он использует прозу отнюдь не для снижения образов. Напротив, проза повсюду насыщается у Дебюсси поэтической образностью, и слушатель почти забывает, что либретто написано прозой.

Далее, мы замечаем, что опера Дебюсси резко нарушает ряд других традиций старой классической оперы. В ней нет ансамблей, а дуэты возникают лишь на самые краткие моменты. К тому же, в опере отсутствуют танцы; хор применен в одной только сцене — и то не самостоятельно, но с целью колористически-оттеняющего эффекта заднего плана. Нет в «Пеллеасе и Мелизанде» также арий, а песенка Мелизанды (в начале третьего действия) ограничена несколькими тактами.

Таким образом, основой всей оперы оказывается

мелодический речитатив, развитый композитором с поразительной уверенностью, последовательностью и гибкостью.

Конечно, не Дебюсси создал французскую музыкальную декламацию — она существовала уже у Рамо. Но в новое время именно Дебюсси проявил к вопросам правдивой и естественной декламации особенно пристальное внимание, решительно борясь с рутиной оперных традиций и добиваясь такой музыкальной речи, которая, сохраняя мелодические контуры, в то же время воспринималась бы как простой, непринужденный разговор. Громадные заслуги Дебюсси в данном плане были некогда справедливо оценены Роменом Ролланом.

Ромен Роллан писал Рихарду Штраусу 9 июля 1905 года:

«Горячо советую Вам приобрести, если у Вас еще нет этих нот, «Пеллеаса и Мелизанду» Клода Дебюсси, на текст Метерлинка,— и «Песни Билитис», тоже Дебюсси, на три стихотворения Пьера Луиса. Это шедевры французской «речи», положенной на музыку, которые могут служить истинным образцом, тогда как декламация Брюно и Шарпантье всегда ошибочна, тяжела и не имеет никакого отношения к настоящему французскому произношению,— я, конечно, подразумеваю язык изящной речи, который должен быть в Вашей «Саломее» и в «Пеллеасе» Дебюсси» [1].

Рихард Штраус совершенно не понял достоинств декламации Дебюсси. В письмах от 16 июля и 9 августа того же года Ромен Роллан разъяснял ему тонкости и капризы произношения во французском языке, отмечая свойственные этому языку «психологическую правду и гибкость». «Как видите,— писал Роллан,— большую трудность в нашем языке представляет то, что для огромного числа слов ударение переменно... В нашем языке есть ряд слов, у которых

[1] «Из архива Ромена Роллана», стр. 28. Р. Штраус переводил текст «Саломеи» на французский язык.

ударение совершенно неподвижное: такие слова образуют остов нашего языка. Остальные гибки и переменчивы и изменяются под влиянием причин логических, психологических и др.» [1]

Вместе с тем, Ромен Роллан дал и критику декламации Дебюсси, обнаруживая социальные корни его искусства. В письме к Рихарду Штраусу от 9 августа 1905 года читаем: «Вам... не нравится музыкальная декламация Дебюсси? И мне она кажется немного вялой. Но она совершенна (несмотря на некоторые небрежности, Дебюсси — большой, но ленивый художник), это прекрасный образец аристократической, светской французской декламации. Понятно, в ней нет ничего народного (к тому же, «Пеллеас» Метерлинка требует некоторой монотонности), но декламация Дебюсси открыла путь подлинной французской музыкальной декламации» [2].

Кстати сказать, поиски реальных жизненных основ всей образной коллизии «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, безусловно, плодотворны.

Мы знаем, что в «Кармен» Бизе, несмотря на испанские, отвлеченные и романтизированные маски ее персонажей, очень проглядывали связи с драмами реального французского быта. В «Пеллеасе и Мелизанде» действие сюжетно вовсе зашифровано. Оно происходит в неведомое время в неведомом государстве Аллемонд. Само происхождение Мелизанды покрыто непроницаемой тайной. Но все это не помешало Дебюсси, пользуясь сюжетом и текстом Метерлинка, создать музыку, которая воспринималась как естественно входящая в круг бытовых страстей французского общества, как драма ревности и драма возрастов, носящая очевидные приметы жизненной реальности.

Можно ли считать эту драму последовательно и ограниченно аристократической (если воспользоваться только что приведенным суждением Ромена

[1] «Из архива Ромена Роллана», стр. 40—41.
[2] Там же, стр. 43.

Роллана о характере декламации в опере Дебюсси)? Думается, нет.

Правда, народ из оперы Дебюсси устранен. Его отзвуки сохранились только в доносящихся отголосках полупризрачного хора матросов, в таинственных фигурах бедняков посреди грота, в упоминании о голоде в стране и т. п.

Но музыка Дебюсси не ограничилась культом аристократизма, и действующих лиц его оперы мы не можем определить как типичных представителей аристократии. При всем своем стремлении к изяществу и утонченности, Дебюсси не жертвовал ради них всем жизненным в широком смысле этого слова. Он внес и в коллизию оперы и в образы ее героев немало общечеловеческих черт, находящих отклик во всяком слушателе, способном проникнуть за обаятельные внешние покровы музыки Дебюсси и обнаружить позади них жестокую правду о страстях и характерах.

Бесспорно — и через Метерлинка, и непосредственно — философия пессимизма и фатализма наложила свой отпечаток на всю концепцию, на все сюжетные ходы и образные решения оперы «Пеллеас и Мелизанда». Но самое ценное в ней лежит за пределами модных философских доктрин эпохи, приближается скорее к глубокой печали заключения «Цыган» Пушкина:

И всюду страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Говоря о предшественниках Дебюсси как автора «Пеллеаса и Мелизанды», не следует, конечно, суживать их круг.

Как будто отгораживаясь (и в статьях, и в творчестве) от ряда крупных и крупнейших представителей оперного искусства, Дебюсси, однако, использовал в преображенном виде их творческий опыт.

В «Пеллеасе» нет лирической кантилены, типичной для Массне, но моментами (особенно в любовных признаниях Пеллеаса) все же чувствуются какие-то

флюиды той обаятельной сладости интонаций Массне, которую сам Дебюсси, как мы видели, не отвергал безоговорочно.

Несмотря на всю далекость «Кармен» от «Пелеаса и Мелизанды» нельзя не заметить, что «Кармен», помимо идеи слабого героя, явилась предшественницей оперы Дебюсси в плане самого конфликта ревности, ведущей к преступлению. Иногда в «Пелеасе» мы чувствуем также легкие отзвуки чистых и печальных мелодий «Арлезианки» (такова тема маленького Иньольда, излагаемая гобоем в конце антракта перед четвертой сценой третьего действия).

Думается, что нельзя игнорировать и некоторое присутствие в «Пеллеасе и Мелизанде» черт, заимствованных из страстной драматургии Верди. Конечно, мы всегда должны помнить о сравнительной сдержанности страстей в опере Дебюсси. Роллан отмечал «новизну этого искусства, оригинальность драматической системы, где нет ничего подчеркнутого, где все скрыто и завуалировано с чисто расиновским целомудрием» [1]. Находя у Дебюсси «гений вкуса», Роллан писал: «Лишь по содроганию мелодической линии или оркестра, подобному тени, пробегающей в глубине глаз, сознаешь моментами драму, которая разыгрывается в сердцах» [2]. Но не нужно возводить такие оценки в абсолют. В партитуре «Пеллеаса и Мелизанды», несмотря на всю ее сдержанность, не так уж мало моментов сильных эмоций, доходящих до крика. И тут Дебюсси, вольно или невольно (пусть на мгновенья!), сближается не только с традициями вердианства, но и с тенденциями веризма,

[1] «Из архива» Р. Роллана», стр. 148.

[2] R. Rolland. Musiciens d'aujourd'hui, Paris, 1912, стр. 205.

Как известно, Ромен Роллан прямо противопоставил их в качестве двух полюсов: «Кармен» — «вся во вне, вся свет, вся жизнь, без теней, без изнанки»; «Пеллеас и Мелизанда» — «вся внутренняя, вся погруженная в сумерки, вся окутанная молчанием» (R. Rolland. Musiciens d'aujourd'hui, стр. 206).

А. П. Бородин

которые сам отрицал столь уверенно и безапелляционно.

Определенную роль в формировании оперного стиля Дебюсси сыграли также оперы Шабрие и Брюно — первые, по преимуществу, особенностями гармоний, мелодий, ритмов, а вторые и сходными порою чертами сумрачного колорита.

Общеизвестно, что опера «Пеллеас и Мелизанда» явилась принципиальным антиподом опер Вагнера. Тут вагнеровской аффектации противопоставлялись сдержанность и скрытность, ораторству — естественная речь, преувеличениям —.недосказанности, гегемонии оркестра — ведущая роль вокальной декламации. Но это вовсе не значит, что в «Пеллеасе и Мелизанде» нельзя отыскать следов Вагнера. Они нередко заметны и обычно ведут к двум самым любимым Дебюсси операм Вагнера — «Тристану» и «Парсифалю». Идеи «Тристана» ощутимее всего в моменты любовных томлений, а «Парсифаля» — в моменты

отрешенности и «мистичности» [1]. Однако, несмотря на подобные частности, Дебюсси в «Пеллеасе и Мелизанде» смог противопоставить вагнеровской симфонизированной драматургии совсем иные оперные принципы. И в этом ему чрезвычайно помог творческий опыт русских композиторов.

Искать в «Пеллеасе и Мелизанде» воздействие Глинки и Чайковского — задача довольно сложная и неблагодарная, но не бесплодная. Знакомство с музыкой Глинки в России, конечно, оставило следы в сознании Дебюсси. Ведь Глинка был великим мастером мелодического речитатива, музыка его давала превосходные примеры лаконизма, изящества, простоты и ясности. В начале третьей сцены четвертого действия (п., стр. 308 и далее) [2] чувствуется даже что-то от скерцозно-фантастических образов Глинки (Наина).

Некоторые произведения Чайковского Дебюсси в юности, как мы видели, любил. Затем наступило полное охлаждение (родственное, конечно, аналогичному охлаждению Скрябина). И все же, в моменты непосредственного сближения с эмоциональным строем Чайковского Дебюсси, очевидно, отдавал дань силе воспоминаний и старых симпатий. Вот два примера. Не кажется ли начало третьего акта «Пеллеаса» утонченным отзвуком замечательного по колориту гармоний и тембров вступления к третьей картине первого действия «Евгения Онегина»? А мощные драматические стоны перекликающихся групп оркестра в антракте перед третьей сценой четвертого действия (п., стр. 300; к., стр. 220) не напо-

[1] Примечательно также, что Дебюсси не отказался от системы лейтмотивов (хотя отрицал очень решительно рассудочную гипертрофию их в «Кольце Нибелунга»). В «Пеллеасе и Мелизанде» немало лейтмотивов, связанных не только с персонажами, но и с вещами, с понятиями (см. об этом M. E m m a n u e l. «Pelléas et Mélisande» de Debussy, стр. 133 и далее). Встречаются и лейттембры.

[2] Здесь и в дальнейшем ссылки в тексте даются на страницы карманной партитуры (п.) и клавира (к.) оперы в издании Дюрана (клавир издания 1907 г.)

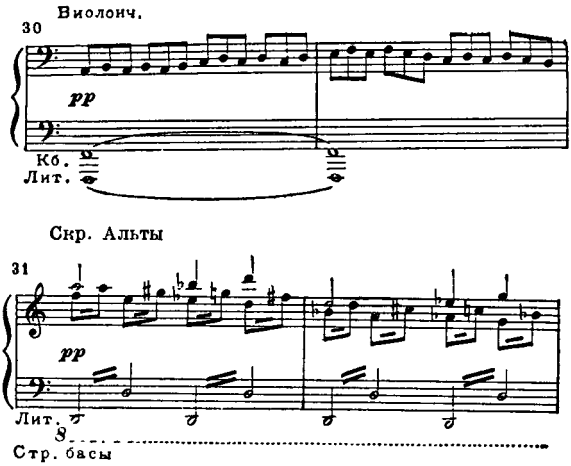
Н. А. Римский-Корсаков

минают ли нам излюбленные интонации Чайковского?

Музыка Бородина (по преимуществу, в своей восточной истоме и сочности) вошла в сознание Дебюсси со времени его ранних романсов и Квартета. Бородина не раз можно почувствовать и в «Пеллеасе» — например, в упоенных колыханиях восьмых из любовной сцены (первой) третьего действия с ее хроматическими гармониями (п., стр. 175—176; к., стр. 133—134).

Римский-Корсаков, очевидно, повлиял на ряд особенностей звукописи природы в «Пеллеасе». Так, например, «брезжущие» нисходящие тремоло струнных в антракте к третьей сцене второго действия (п., стр. 131 и 133; к., стр. 104) заставляют вспомнить аналогичные эффекты из музыкальной картины «Садко».

Однако самое решительное влияние на музыку «Пеллеаса» оказал Мусоргский. И дело тут не толь-

ко в частностях. Из числа последних приведем два примера (примеры 30 и 31), которые оба взяты из антракта ко второй сцене первого действия. Нетрудно заметить, что они легко ассоциируются с образом Пимена [1] и сценой галлюцинации Бориса Годунова.

Это далеко не единственные возможные примеры, но дело, повторяем, не только в частностях. Дело — в коренном влиянии на Дебюсси всей системы мелодического речитатива Мусоргского. Дебюсси, конечно, «переводил» эту систему на французский язык, оставаясь, вместе с тем, в стороне от народно-демократических и бунтарских образов Мусоргского. Однако «перевод» сохранил свое сходство с оригиналом в плане принципов передачи речи музыкой, в плане огромного и самого последовательного внимания к речевым импульсам музыки, к сохранению в ней естественного человеческого говора.

[1] На тематические фигуры Пимена в «Пеллеасе и Мелизанде» обратил внимание уже В. Г. Каратыгин (см. «В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность». Статьи и материалы, стр. 167).

Но и не только в этом плане влияние Мусоргского оказалось громадным. Оно простерло свою власть и на область психологического развития образов, сказываясь порою там, где, казалось бы, нельзя найти соответствия. Одним из примеров может служить знаменитая сцена ревности Голо, таскающего Мелизанду за волосы (четвертый акт). Все развитие этой сцены (с огромным ростом эмоции и внезапным спадом) весьма напоминает структуру сцены галлюцинации Бориса Годунова. Что же касается эпизода просветления в смерти Мелизанды, то он является как бы предельно утонченным вариантом просветления в картине смерти Бориса.

Сам Дебюсси признавал чрезвычайную роль «Бориса Годунова» как образца для «Пеллеаса и Мелизанды». По воспоминаниям Жоржа Жан-Обри, Дебюсси однажды сказал ему перед представлением «Бориса Годунова» в Париже «с иронической серьезностью»: «Ах! вы идете на «Бориса», вы увидите, что в нем — весь «Пеллеас» [1]. Это замечание было полушутливым, но не беспочвенным. Конечно, «Пеллеас» не повторял «Бориса», но без «Бориса» его бы не было.

В сущности, аналогичную оценку близости и различия «Бориса Годунова» и «Пеллеаса и Мелизанды» мы находим в письмах одного из горячих почитателей Дебюсси Жака Ривьера к Алэну Фурнье от 27 мая и 13 июня 1908 года [2].

Были также попытки связать «Пеллеаса и Мелизанду» с очень давними оперными традициями. Так, например, в интересной статье Доменико де Паоли — «Орфей» и «Пеллеас» — опера Дебюсси и опера Монтеверди сопоставляются как два глубоко родственных явления (автор статьи попутно отмечает, что Дебюсси не мог услышать «Орфея» раньше 1904 года). Ясно, что подобное сопоставление, как

[1] G. Jean-Aubry. La musique et les nations. Paris — Londres, 1922, стр. 49.

[2] См. G. et D.-E. Inghelbrecht. C. Debussy. Paris, 1953, стр. 101—102.

сопоставление очень отдаленных исторических эпох, не может быть последовательным и должно ограничиться лишь некоторыми общими, основными чертами.

Оригинальность оперы «Пеллеас и Мелизанда» выступает, помимо указанных выше качеств, во всех сторонах ее музыкально-драматургического склада.

Любопытен, в частности, выбор голосов действующих лиц. Партия Пеллеаса написана для тенора, но без самых высоких нот, что делает ее доступной и для высокого баритона. Баритону поручена и партия Голо, хотя тесситура ее приметно отличается от тесситуры партии Пеллеаса. Однако Голо в моменты эмоциональных порывов достигает высоких нот, а Пеллеас в периоды умеренных эмоций поет почти в тесситуре Голо. Это смягчает возможные различия между ними, сводя их зачастую к тембру, манере пения и характеру самой музыки. Вдобавок, в опере есть еще два баритона — доктор и невидимый пастух (поющий только одну фразу). Это ставит перед исполнителями особенно тонкие и сложные задачи эмоционально-колористических различий в вокальной сфере. Зато партия Аркеля поручена единственному в опере басу, что облегчает ее выделение.

В опере два сопрано — Мелизанда и маленький Иньольд. Задача различия упрощается тут тем обстоятельством, что Мелизанда и Иньольд не выступают ни в одной из сцен одновременно. Наконец, партия Женевьевы поручена меццо-сопрано.

Таким образом, только два лица — Аркель и Женевьева — являются в опере единственными представителями определенного вида голоса. Вероятно, это не случайно: ведь и Аркель, и Женевьева резко выделяются из круга всех остальных лиц (не считая постороннего — доктора) как герои, словно бы созерцающие события со стороны.

Дебюсси удалось очень отчетливо вылепить средствами музыки каждый характер. Аркель мудр, сдержан, величав; Женевьева (участвующая только в двух сценах) полна какой-то грустной пассивно-

М. Гарден в роли Мелизанды (1902)

сти, самоотречения. Голо страстен, вспыльчив и груб в своих порывах. Пеллеас восторжен и наивен. Мелизанда сочетает черты хрупкой, бесплотной поэтичности с чертами бытовой непосредственности, а порою и кокетства. Даже доктор в своей маленькой, эпизодической роли отмечен своеобразным колоритом респектабельности. Ниже мы увидим, что Дебюсси удалось не только показать характеры, но и выразить их движение по ступеням драмы. Стоит ли подчеркивать, что замечательным образцом в подобной разработке экспозиции и динамики характеров мог послужить для Дебюсси опять-таки Мусоргский.

Современный французский музыковед Антуан Голеа (в книге «Эстетика современной музыки») справедливо отмечает особую роль маленьких интервалов (секунд и терций) в вокальных партиях оперы. Кварты и квинты встречаются значительно реже, сексты и септимы совсем редки. Октавы или большие интервалы вовсе не встречаются. Как мы далеки от Вагнера! — восклицает Голеа [1].

Ориентация Дебюсси на естественную речь закономерно привела к особой роли малых, «скользящих» интервалов. С другой стороны, его постоянное стремление к сдержанности побудило отказаться от особенно больших скачков голоса. Вместе с тем, нельзя не видеть, что в избранных им пределах Дебюсси развил интервальное разнообразие вокальных интонаций с исключительной меткостью — от монотонных повторений какой-либо ноты (в моменты раздумья, нерешительности и т. д.) до вскриков (сопровождающих порывы чувства).

При этом, определяющим началом постоянно оказываются не песенность, не песенные интервальные «формулы», а требования речевого интонирования. Так, например, кварты и квинты для Дебюсси — не факторы запевов или кадансов, но средства передать сравнительно значительные движения голоса — утверждающие, вопрошающие, взволнованные. Или: сексты — не типические элементы романсово-лирической распевности, но явления глубокого выдоха или, напротив, напряжения речи [2].

Будучи оперой с чрезвычайно тщательно разработанными характерами, «Пеллеас и Мелизанда» полна также образов столь любимой Дебюсси природы.

[1] A. Golé a. Esthétique de la musique contemporaine. Paris, 1954, стр. 78.

[2] Два сравнительных примера из последнего акта. Умирающая Мелизанда просит открыть большое окно (п., стр. 370; к., стр. 272) и в голосе ее звучит тихий, облегченный выдох нисходящей сексты. Несколько позднее раздраженный Голо обращается к служанкам с репликой «Отвечайте» (п., стр. 398; к., стр. 300) — и тут в голосе восходящая секста.

Среди них два занимают первенствующее положение и господствуют; это образы леса и моря, особенностей которых мы коснемся ниже.

«Пеллеас и Мелизанда» знаменует зрелость полифонического мастерства Дебюсси, чуждого рациональных схем и «учености», очень свободного и инициативного в сочетаниях и наслоениях тем, в насыщении фонов колористическими фигурами, в постоянном оживлении «вертикали» подголосками.

По верным словам Шарля Кёклена [1], контрапункт Дебюсси «сохраняет всегда наилучшую гармонию.

Он не становится агрессивным, в нем нет ничего форсированного. Дебюсси ценил изящество очень высоко. «Хочу так» не извиняло перед судом его слуха безобразие, которое ничто не должно извинить. Его полифония не клянется и никогда не горланит. Быть может, по этой причине и забывают о существовании этого контрапункта...»

Ритмы музыки «Пеллеаса и Мелизанды» очень живы, гибки и разнообразны. «В ваших ритмах задыхаешься! — говорил Дебюсси Гиро по воспоминаниям Мориса Эмманюэля.— Задыхаешься потому, что сольфеджии, смешивая ритм и такт, сводят все к простым и сложным тактам» [2].

По интересному замечанию М. Эмманюэля, ритмы Дебюсси, равно свободные и внутри тактов и в сочетаниях тактовых групп, родственны свободным ритмам фольклора [3]. Добавим, что именно тут в эстетике Дебюсси (как и в эстетике Мусоргского) принципы речевые соприкасаются с принципами фольклорными.

Весьма разнообразно дифференцированы в «Пеллеасе и Мелизанде» средства гармонической вырази-

[1] См. Ch. Koechlin. Le contrepoint chez Debussy.

[2] M. Emmanuel. «Pelléas et Mélisande» de Debussy, стр. 114—115. Свободу ритмов (и, в частности, пятидольные ритмы) Дебюсси мог во многом воспринять от русской музыки.

[3] Там же, стр. 119.

тельности. Прежде всего, следует, конечно, помнить, что здесь господствует изысканный стиль, постоянно стремящийся к «редкому», «особому» и т. д. Дебюсси тщательно избегает «шаблонных» оборотов, привычных кадансов, общепринятых концовок. Нельзя забывать и другое: ориентацию Дебюсси на чрезвычайно расширенное и, в сущности, всеобъемлющее понимание тоники. Припомним собственные слова Дебюсси, обращенные к Гиро и зафиксированные М. Эмманюэлем:

«При посредстве двадцати четырех полутонов, заключенных в октаве, всегда имеешь в своем распоряжении двусмысленные аккорды, принадлежащие к тридцати шести тональностям одновременно. Более того, мы располагаем неполными аккордами, неопределенными интервалами, еще более неустойчивыми. Таким образом, затопляя тональность, можно всегда без извилин прийти туда, куда хочешь, выйти и вернуться через ту дверь, которую предпочитаешь. И наш мир, увеличиваясь становится также более богатым оттенками...» [1]

Это — важнейшее положение, которое характеризует полную сознательность гармонической системы Дебюсси. Естественно, что в «Пеллеасе и Мелизанде» тональные планы уже не имеют особенно существенного, определяющего значения. Опера, начавшись в ре миноре, заканчивается в до-диез мажоре. Если искать тут какую-либо логику, то можно усмотреть ее только в секундовом опускании и, одновременно, просветлении. Секундовые соотношения, наряду с терцевыми и кварто-квинтовыми, дают себя знать и в тональных переходах отдельных действий, картин, сцен [2].

[1] M. Emmanuel. «Pelléas et Mélisande» de Debussy, стр. 101. См. также стр. 216.

[2] Так, скажем, первый акт, начавшись в ре миноре, заканчивается в фа-диез мажоре. Второй и третий акты имеют квартовые соотношения (ми мажор — ля минор и си минор — ми минор). Соотношение в четвертом действии — тер-

«Освобождение» гармонии от строго логических связей приводит к особой роли гармонических интонаций, как таковых. Первостепенную роль начинает играть «колорит» той или иной гармонии, который сопоставляется с «колоритом» других гармоний. И вот некоторые характерные частности этой тенденции.

Мажорные и минорные трезвучия в силу их сравнительно осторожного употребления, становятся выразительной «избранной» краской простоты, ясности, просветленности, спокойствия, умиротворенности и т. д. В сфере же ряда диссонирующих гармоний происходят сложные дифференциации.

Легко догадаться, что такая «избитая» предшествующими оперными (и не только оперными) композиторами гармония тревог, внезапностей и т. п., как уменьшенный септаккорд, применяется Дебюсси лишь редко. И все же, он пользуется ею иногда. Так, например, суровое приказание Голо Мелизанде идти искать потерянное кольцо («Иди туда, спеши!» — п., стр. 127; к., стр. 102) сопровождается нисходящими уменьшенными септаккордами у струнных басов pizzicato. Неожиданное для Мелизанды появление Пеллеаса в начале первой сцены третьего действия (п., стр. 154; к., стр. 117) оттенено уменьшенным септаккордом (гобои, кларнеты, тремолирующие скрипки).

Однако, исходя из широкого и влиятельного опыта Вагнера (особенно в «Тристане и Изольде»), Дебюсси весьма щедро культивирует в своей опере «тристановские» септаккорды (из двух малых и одной большой терции [1]), пользуясь ими для различных «красок» волнения, упоенности, тревоги, созерцательности и т. д. Наряду с этим весьма развивается роль нонаккордов, преимущественно больших. Как известно, Ромен Роллан называл «Пеллеаса и Мели-

цевое (ре минор — фа минор). Но все это — остатки «логических фигур» тонального плана, которые вытесняются потребностями смен колорита.

[1] или их обращения.

занду» «страной нонаккордов» [1], а сам Дебюсси в письме к Дюрану от 24 марта 1908 года отмечал, что «Пеллеас» изобилует нонами, в которых композитора упрекали [2]. Экспрессивное применение нонаккордов (ставших обычной гармонией) в «Пеллеасе и Мелизанде» разнообразно; но все же особенно выделяются присущие им оттенки звукописи красивого, обаятельно-влекущего, радостного и т. д.

Среди септаккордов, которых так много в «Пеллеасе», можно выделить еще один. Это большой мажорный септаккорд (из большой, малой и большой терций), экспрессию которого Дебюсси мог заимствовать у Мусоргского. В «Пеллеасе» эта гармония появляется не раз, чаще всего осложненная гармоническими прибавлениями. Так, например, большой септаккорд звучит (как часть ундецимаккорда у гобоев и кларнетов на остинатном басу) перед концом первой сцены третьего действия, когда влюбленные почувствовали приближение Голо (п., стр. 181, первый такт; к., стр. 137, последний такт). Он обрывает яростную вспышку ревности Голо («Ах! ах! терпение, бог мой, терпение!») в последней сцене того же действия (п., стр. 232, такт 8; к., стр. 173, такт 5). В начале третьей сцены четвертого действия (первое слово Иньольда — «Ох!») большой мажорный септаккорд (в виде обращения) звучит у флейт, валторны и альтов очень жалобно, напоминая музыку заключительной песни юродивого из «Бориса Годунова» (п., стр. 307, такт 9; к., стр. 223, такт 9). Другие применения большого мажорного септаккорда аналогичны. Как и у Мусоргского, он выражает у Дебюсси печальные или терзающие, тревожные эмоции.

Очень велика в «Пеллеасе и Мелизанде» роль целотонности и целотонных образований, включающих в себя увеличенные трезвучия и иные целотонные комплексы. Общеизвестно употребление цело-

[1] R. Rolland. Musiciens d'aujourd'hui, стр. 205.
[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 59.

Дюфран и Вьёль (слева направо) в ролях Голо и Аркеля (1902)

тонности и увеличенных трезвучий Берлиозом, Глинкой, Листом, «кучкистами», Чайковским для звукописи странного, таинственного, волшебного, пугающего и т. д. Дебюсси пытался придать целотонности очень широкое значение, он переоценил ее выразительные возможности, сильно ограниченные однозначностью интервалов лада, на всех ступенях которого возникают увеличенные трезвучия. Логические возможности целотонности оказывались весьма бедными, и приходилось все возлагать на изменения и контрасты тембров, ритмов, регистровки, высотности.

Эти факторы были использованы Дебюсси широко и изобретательно. Целотонные обороты, увеличенные трезвучия и целотонные септаккорды (из большой, уменьшенной и большой терций) выражают в «Пеллеасе и Мелизанде» смутные эмоции очень разнообразных оттенков — как созерцательного, так и агрессивного, грозного характера. Любопытную ссылку встречаем в письме Дебюсси к Дюрану от 26 июня 1909 года. Дебюсси пишет, что «дни проходят в чем-то сером, сыром и тяжелом, что способно придавить дуб», и ссылается на выражение подобного состояния в «Пеллеасе» (выписаны две целотонные гармонии, намекающие, по-видимому, на сцену в подземелье замка). «Признайтесь — добавляет Дебюсси,— что нельзя жить, слыша эти гармонии ежедневно» [1].

Среди гармонических средств, широко применяемых Дебюсси в «Пеллеасе», следует, конечно, упомянуть и отдельные интервалы. Так, например, в традициях Бородина и Мусоргского, Дебюсси широко развивает секунды, звукописующие у него все более или менее нестройное в очень широких пределах оттенков (от крайне нежных до резких, вызывающих, от слегка возбужденных до угрожающих).

Всевозможным хроматизмам в «Пеллеасе и Мелизанде» противостоят диатонические, натурально-ладовые гармонии. Их гораздо меньше, но тем сильнее их воздействие, позволяющее Дебюсси с особой силой выражать образы мира, покоя, чистоты, отрешенности.

Оркестр «Пеллеаса» [2] отличается не меньшим богатством оттенков. Ему присущи большая сдержанность и простота средств. Не лишены меткости слова Ш. Кёклена о том, что «Пеллеас» «кажется с д е л а н н ы м и з н и ч е г о. Порою один лишь акцент контрабасов, одно лишь выдержанное трезвучие имеют чудесную значительность. Один лишь флажо-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 75.
[2] Состав — тройной, но с двумя кларнетами.

«Пеллеас и Мелизанда», акт I, сцена I. Встреча Голо и Мелизанды
Декорация Л. Жюссома

лет скрипок... и вот целый мир ощущений и переживаний...»[1]

Большие tutti в «Пеллеасе» сравнительно редки и кратковременны, мощные инструменты используются весьма экономно[2]. Но не следует думать, что оркестр склонен преимущественно шептать. Нет, он говорит достаточно внятно и постоянно пользуется паузами вокальных партий для того, чтобы овладевать движением образов. Система наложения «чистых красок», очень свободного и причудливого сочетания инструментов, сложившаяся уже в «Послеполудне фавна» и в «Ноктюрнах», достигает в «Пеллеасе» вполне зрелого развития; при этом оркестр выполняет и новую задачу гибкого содружества с голосами. Вот некоторые справедливые замечания крупного знатока «Пеллеаса и Мелизанды», Мори-

[1] Ch. Koechlin. Debussy. Paris, 1927, стр. 63.
[2] Редки выступления тромбонов, еще реже звучит туба.

са Эмманюэля: «Составные тембры... употребляются редко. Каждый из инструментов любит изолировать свои рисунки: он достигает, таким образом, всей своей экспрессивной силы. Он является спутником, но никогда не дублером человеческого голоса; у этого последнего свои собственные пути, которые осторожно пересекают пути других звучаний: те и другие не сходятся. Поэтому движение вокальных партий свободно и непринужденно: если певец обладает хорошей артикуляцией, не пропадает ни одно слово» [1].

Конечно, замечания Эмманюэля об изоляции рисунков инструментов в партитуре «Пеллеаса» не следует понимать ригористично, поскольку групповые тембры все же и неизбежно играют значительную роль. Но суть в том, что группы не применяются рутинно, механически, что слияния инструментов бесконечно варьируются, а индивидуальные тембры сильно выделяются.

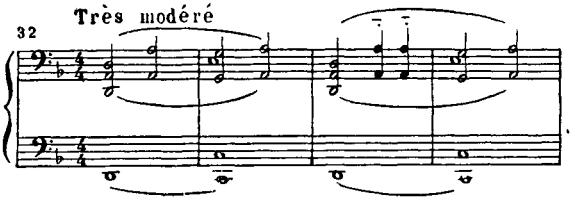
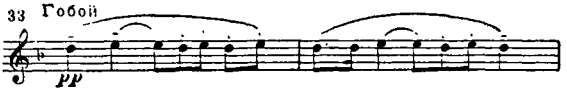
Типичными методами развертывания музыкальных образов в «Пеллеасе» являются те, которые сформировались уже раньше в инструментальной музыке Дебюсси. Это — количественные нарастания, сопровождающиеся игрой красок, восходящие и нисходящие секвенции, сопоставления и контрасты различных элементов. Но в опере всем этим руководит слово, движение эмоций и ощущений, выраженное текстом; лишь в интермедиях оркестр становится вполне самостоятельным, хотя и тут повсюду сохраняет прочные связи с сюжетом.

Последовательный краткий обзор музыки «Пеллеаса и Мелизанды» позволит нам выделить некоторые важные ее качества и характерные частности.

Первое действие представляет в самом точном смысле этого слова завязку драмы.

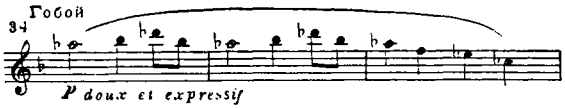
[1] M. Emmanuel. «Pelléas et Mélisande» de Debussy, стр. 141.

Первая сцена — первая встреча Мелизанды и Голо. На двух-трех страницах партитуры Дебюсси рисует эту картину очень выразительной музыкой с вплетенными в ее ткань лейтмотивами.

Первоначальный мотив с его строгой диатоникой и глухим тембром басового регистра (виолончели, контрабасы, фаготы) поражает редкостной простотой и, вместе, силой выражения образа чего-то далекого, легендарного и бесконечно умиротворенного:

Но сразу же вслед за ним следует первое изложение ритмического лейтмотива Голо:

В этом мотиве нет чего-либо особенно характерного, но чувствуется элемент смутного беспокойства [1]. В дальнейшем Дебюсси удается извлечь из этого лейтмотива много выразительных возможностей. Используя синкопы и триоли и перенося музыку в низкий регистр, Дебюсси создает образ подстерегающих и зловещих «шагов Голо», которые следуют по пятам за влюбленными. А пунктированные группы позволяют Дебюсси выражать чувства воинственности и агрессивности Голо как любителя охоты и ревнивого мужа. Все это — характерные примеры применения в «Пеллеасе» принципов эмо-

[1] Вдобавок целотонные гармонии и изложение деревянными на фоне тремоло литавр достаточно ясно противопоставляют его первым четырем тактам оперы.

циональной трансформации тематического материала.

На 14-м такте появляется и лейтмотив Мелизанды:

Пока он изложен не во всей своей полноте и звучит не слишком обаятельно (высокий, резкий регистр гобоя). Думается это также не случайно. Нежности Мелизанды пока не противостоит грубость Голо, автор не стремится забегать вперед и предварять контрасты. К тому же, лейтмотив Мелизанды переходит в свирельные фигуры флейт, он как бы растворяется в окружающей природе. А эта природа (лес с его таинственными звуками, отголосками, шелестами, шорохами) намечена на первых же страницах партитуры с редкой поэтичностью и мастерством.

Входит Голо, и все последующее его объяснение с Мелизандой (неизвестно как здесь очутившейся, неведомо кем обиженной и брошенной) полно очень метких психологических деталей.

Голо удивлен, заинтересован Мелизандой и поражен ее красотой. Он сразу начинает за ней ухаживать, стараясь быть как можно вежливее, предупредительнее, заботливее. Тем более замечательно, что композитор все же находит выразительные штрихи-намеки для обрисовки истинного характера Голо. Пытаясь вытащить из воды корону Мелизанды, Голо выказывает настойчивость и любопытство, он покоряется лишь решительному запрету девушки, очаровавшей его. Когда же Голо «объявляет» себя («Я принц Голо, внук Аркеля, старого короля Аллемонда»), в оркестре со слегка иронической важностью звучит маршеобразный хорал фаготов и валторн [1].

[1] Вспомним аналогичную иронию — «Волшебница Наина я!» из «Руслана и Людмилы» Глинки.

А вот еще деталь: когда Голо объясняет, почему он заблудился («Я охотился в лесу, я преследовал кабана...»), валторны интонируют фанфарный, охотничий вариант его лейтмотива.

Тонко развита и экспозиция образа Мелизанды. Вначале она (с ее торопливыми, задыхающимися нисходящими фразками: «Не касайтесь меня, не касайтесь меня!») просто пуглива. Но затем в ней пробуждаются чуть заметные черты кокетства, а ее лейтмотив в оркестре, соответственно, проникается обаянием (то жалобным, то нежным). Интонации замечания Мелизанды о том, что волосы и борода Голо серы, уже далеки от испуга. Когда же перед концом сцены, перед тем, как последовать за Голо, Мелизанда вновь восклицает: «О! не касайтесь меня!» — эти слова (с их интонацией восходящей кварты) скорее похожи на приказ, чем на мольбу. В Мелизанде пробудилась женщина, сознающая свою силу.

Антракт между первой и второй сценами первого действия полон поэтических образов, как бы «мистерии» дремучего леса. Поневоле напрашивается сравнение с «Китежем» Римского-Корсакова — вне каких-либо прямых интонационных сопоставлений, но на основе родственности образных идей. Это лес — величавый, полный загадочного шепота, глубоких дум. Когда же в конце антракта выделяются пунктированные группы, мы чувствуем, что действие опять приближается к людям, что неясные силуэты чего-то торжественного уже рисуются вдали [1].

Сцена вторая (в замке Аркеля). Первый ее раздел (монолог Женевьевы, матери Пеллеаса и Голо, читающей письмо Голо на фоне сопровождения струнных с бликами деревянных) знаменателен глубоко печальным колоритом. Однообразно-усталая и, вместе с тем, пластичная в оттенках декламация Женевьевы, строгие хоральные гармонии, мерно вздыхающие подголоски фагота — все это служит как бы

[1] Маршеобразность этого раздела антракта — свидетельство остатков жанровости в опере Дебюсси.

первым, еще очень отдаленным и туманным намеком на будущую трагическую развязку. Другой мимолетный намек — мрачная звучность пианиссимо валторн, тромбонов и фаготов, сопровождающая первые слова Аркеля («Я ничего не скажу» — п., стр. 34, такт 7; к., стр. 30, такт 2). Если в речи Женевьевы — что-то жалобное и бессильное, то в речи Аркеля — спокойное достоинство, но и, опять-таки, покорность фатуму. Пасторальный напев у английского рожка (а затем у гобоя) олицетворяет истовость и прелесть жизни по традициям предков, то, чему теперь угрожает рок. В признании Аркеля: «Я никогда не становился поперек судьбы» — звучит сдержанное волнение. А в конце этой фразы — громкие нисходящие аккорды, интонации которых потом будут развиты в момент высшей кульминации трагической любви, перед убийством Пеллеаса. Но взволнованность Аркеля быстро гаснет, и (тонкая деталь!) перед самым возобновлением речи Женевьевы у струнных и валторн появляется до-диез-мажорное трезвучие — то самое, которое в последних двух тактах оперы явится символом просветления и «очищения».

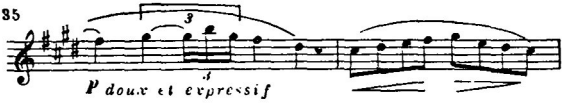
Во втором разделе сцены впервые появляющийся Пеллеас показан едва-едва: мы замечаем лишь его сдержанность и поглощенность печальным чувством опасения за жизнь друга Марцеллюса, приславшего письмо о своей смертельной болезни. Превосходно найден этот штрих драматургии — душа Пеллеаса печальна, ее осаждают тревожные мысли, но в ней еще нет стержня чувств, нет страсти. Рассудочная речь Аркеля (уговаривающего Пеллеаса остаться ради больного отца — ведь он дороже друга) и краткое заключение Женевьевы замыкают сцену, которая поразительно скупа по средствам экспрессии, но полна тяжелых намеков. К ней можно отнести слова Жана Жоэля Барбье: «Пеллеас — камень столь прозрачный, что с первого взгляда мы видим сквозь него смерть» [1].

[1] J.-J. Barbier. «Pelléas et Mélisande» de C. Debussy, «Journal Musical Français», 1958, 10 mars, № 66.

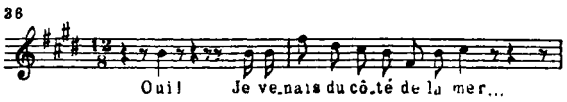
«Пеллеас и Мелизанда», акт I, сцена II. Терраса. Мелизанда и Женевьева
Декорация Л. Жюссома

Какая-то смутная, зарождающаяся тревога проглядывает и в музыке небольшого антракта к последующей, третьей сцене. Моментами она даже становится ясной — это предвестие роковой страсти.

Зато в третьей сцене (перед замком) композитор отвлекается в светлую сторону, стремится передать самое поэтичное и самое неуловимое — первую встречу, первые проблески зарождающегося чувства.

В начале сцены — (ремарка: «Задумчиво и нежно») лейтмотив Мелизанды звучит (у гобоя) с новыми интонационными элементами, придающими ему особое изящество и вкрадчивость [1]:

[1] Тут предчувствуются интонации прелюдии «Девушка с волосами цвета льна».

М. Гарден в роли Мелизанды (1902)

Входят Женевьева и Мелизанда, приехавшая на корабле с Голо. Она смущена видом мрачных садов и лесов, необычностью обстановки, которая ждет ее в замке. Женевьева пытается успокоить ее ссылкой на благотворную силу привычки. Затем появляется Пеллеас. Вся эта сцена сделана с редкостным психологическим и звукописным мастерством. С самого начала мы посреди тихих шелестов леса, словно манящих под свою сень. Но едва Мелизанда и Женевьева обернулись в другую сторону, как мы слышим голос моря. Невнятные шумы листвы и волн сливаются в таинственную гармонию. Вникнем теперь в первую же фразу Пеллеаса:

Пеллеас уже стал другим — нет ни скованности, ни угнетенности предшествующей сцены. В голосе звучит затаенный восторг — ведь он полюбил с первого взгляда!

А природа кругом восхитительна. Море еще спокойно, но сумрачно — ночью будет буря. Глухо, чуть слышно рокочут литавры (порою на тритоне). Издалека доносятся тихие фанфарные возгласы матросов отплывающего корабля (который привез Мелизанду). Шелестящие тремоло струнных заставляют вспомнить конец «Облаков». Все полно неясных ожиданий — и сладостных, и туманно-тревожных. Эта тревога подчеркивается зыбкостью и затаенностью красок, выражена вслух думами о том, что-то будет с кораблем, не потопит ли его буря?

Так строится образная метафора. Между тем, море начинает волноваться, слышны первые, еще слабые порывы ветра [1] (тремоло параллельных, нисходящих и замирающих трезвучий у струнных). Там грозит буря, здесь надвигается роковая любовь.

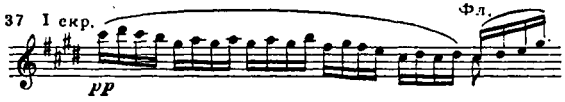
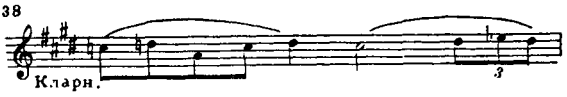
А как чудесен, как поэтичен конец сцены! Женевьева ушла, молодые люди вдвоем. На слова Пеллеаса: «Я уезжаю, быть может, завтра» — Мелизанда отвечает вопросом, едва сдерживая свое волнение: «О! зачем вы уезжаете?» И все. Но разве не сказано этим так много о зародившейся любви?

Флейты поддерживают интонации вопроса Мелизанды. Вслед затем они тихо повторяют ноту *соль-диез,* которая ложится как мягкий, замирающий диссонанс на заключительное трезвучие фа-диез мажора. Так заканчивается первый акт оперы.

Во втором действии — следующий этап драмы. Любовь Пеллеаса и Мелизанды проходит пер-

[1] Пеллеас спрашивает: «Вы слышите море? Это ветер поднимается...»

вую стадию развития — радость осознания растущей душевной близости. Одновременно пробуждается ревность Голо. Из столкновения этих двух начал возникают контрасты светлого и мрачного, счастья и несчастья.

Сцена первая — у источника в парке. Вступительное соло флейт совершенно идиллично и буколично. Звенит и журчит арфа, целотонные терцевые форшлаги у гобоев и кларнетов предвещают звукописные детали «Парусов» и «Золотых рыбок». Это картина плескания струй, тихой и мирной «малой» воды. С появлением Пеллеаса и Мелизанды у скрипок вырисовывается характерная тема:

Как будто тоже звукопись воды? Но она получает глубокий метафорический смысл символа чистоты, ясности, юношеской беззаботности. Тема эта становится одним из лейтмотивов, возвраты которого впоследствии напоминают о миновавших мгновениях самого безоблачного счастья. Здесь все искристо, солнечно, а набегающие тени кажутся мимолетными. В дальнейшем развитии сцены появляется еще один характерный тематический элемент, рисующий рост драматизма:

Настроение влюбленных стало игривым и особенно беззаботным. Пейзаж вторит им, журча и переливаясь все более звонко. Но тут подстерегает и беда. Подбросив свое кольцо в лучах солнца, Мелизанда

«Пеллеас и Мелизанда», акт II, сцена I
Декорация Л. Жюссома

роняет его в воду (в оркестре у духовых новый вариант лейтмотива Голо). Вслед за этим Дебюсси очень выразительно сопоставляет гармонические краски. Сначала «загадочная» целотонность (Пеллеас: «Мне кажется, я вижу, как оно блестит!» Мелизанда: «Мое кольцо?» Пеллеас: «Да, да, там...») в нисходящих тремоло струнных. Затем чистота и невозмутимость натуральных диатонических оборотов (Мелизанда: «Оно так далеко от нас!..»). Эти обороты косвенно связываются с вечным, надчеловеческим, непреодолимым (вспомним первые такты оперы, Женевьеву и т. п.).

И вот вся безмятежность нарушена, в сердцà проникла тревога — что-то скажет Голо? И что сказать ему? «Правду, правду»,— советует Пеллеас[1].

Симфонический антракт ко второй сцене ставит

[1] Попутное замечание Мелизанды, что кольцо упало, когда прозвонил полдень, получает свой смысл позднее.

своей задачей переход в совсем иную образную сферу. Сначала звучат отголоски беззаботно журчащей темы (пример 37). Но затем постепенно начинают пробиваться фанфарно-пунктированные интонации Голо (сперва у кларнетов в целотонном ладу, затем у фаготов и валторн). Несколько позднее (тревожное выступление струнных, мрачный эпизод с тремолирующими литаврами и ворчащими фаготами) очевидны намеки на последующий рассказ Голо о происшествии на охоте. Музыка антракта постепенно затихает, скорбно и глухо, с хроматическими вздохами, напоминающими не то Франка, не то Чайковского.

Вторая сцена (в замке) не уступает предыдущей в крайне чутком претворении речевого. Но тут появляются принципиально новые драматургические элементы. Голо в смутной тревоге. Он лежит на постели, Мелизанда около него. Голо рассказывает, что лошадь понесла его в лесу ровно в полдень[1] — он упал и ушибся. В диалоге Голо и Мелизанды немало новых проницательных деталей. Так, например, рассказав о своем падении, Голо гордо и хвастливо восклицает (с акцентированным подъемом голоса): «Но мое сердце крепкое!» — это намек на его последующую грубую властность[2]. Речь Мелизанды полна теперь скованности и пассивности.

Затем в диалоге чередуются превосходно выраженные музыкой смены эмоций. Увидев, что Мелизанда плачет, Голо находит почти нежные, почти заботливые интонации, но ненадолго. То прорывается властность, то вскипают подозрения. Мелизанда, выйдя из оцепенения, волнуется, грустит. На момент в словах Голо и их оркестровом сопровождении слышится даже эпическое спокойствие, сближаю-

[1] В оркестре звучит у гобоя тема примера 38. Вспомним, что и кольцо упало в полдень. Эта роль полдня как момента трагического перелома позволила Янкелевичу (см. его книгу «Дебюсси и тайна») развить теорию образной роли полдня у Дебюсси.

[2] П., стр. 101, такт 4; к., стр. 79, такт 1. Аналогия несколько позже, на словах «я создан для железа и крови».

щее его с Аркелем и Женевьевой («Правда, этот замок очень и очень угрюм... он очень холоден и очень глубок» и т. д.— п., стр. 114; к., стр. 90). Этот момент размышления словно располагает Голо к особенной мягкости. Когда он предлагает Мелизанде сделать все, что она хочет, в интонациях Голо — любовь и готовность. Но тут же промелькнувший у флейты лейтмотив сцены у источника (см. пример 37) намекает, что назревающий конфликт непримирим. И вот Голо, только что ласковый, заметив, что Мелизанда потеряла кольцо, загорается от свирепых подозрений и гнева.

Нет возможности подробно разбирать конец этой сцены. Отметим лишь, что развитие интонаций Голо от тревожного вопроса до грубых окриков сделано превосходно. Чрезвычайно отзывчив оркестр, который то рисует ярость Голо, то отвлекается к намекам, воспоминаниям (таков, например, мимолетный «очерк» моря). Последний окрик Голо звучит особенно яростно (благодаря верхнему *фа*). И тем более контрастны опадающие подобно вздохам слова Мелизанды: «Я несчастлива, я несчастлива».

В антракте к третьей сцене выражено затаенное смятение. То возвращаются журчания темы примера 37, то растут страстно-скорбные порывы (на основе темы примера 38). А то эмоции тонут в загадочных, трепетных звучаниях пейзажа, в шелестах и шорохах леса и моря. Сквозь пейзаж слышны мягкие фанфары, и трудно угадать, что это — лейтмотив Голо или отзвуки уходящего корабля? Смутность и смутность — будто все смешалось и слилось в потрясенном сознании.

Наступает последняя (третья) сцена второго акта — у грота. Здесь многое от прежнего — лес, море — но все теперь окутано мраком, все затаилось в ожидании. Метафорический в смысле музыкальной образности «проблеск» (лунный свет озарил вход в пещеру, флейты и гобои звенят, переливаются пассажи арф глиссандо) — тоже недобрый. В гроте показываются фигуры стариков — седых нищих, заснув-

ших от голода. Сцена завершается так печально, так пугливо, так нерешительно.

Сравним это окончание с окончанием первого акта. Там *соль-диез* на фоне выдержанного аккорда тоники фа-диез мажора звучал и как вопрос, и как надежда. Здесь же музыка тускло и тревожно замирает в басовых тремоло (контрабасы, литавры) в ля миноре. Эта ночь, эта смутность и печаль, эти зловещие предчувствия — вот грядущая судьба полюбивших друг друга!

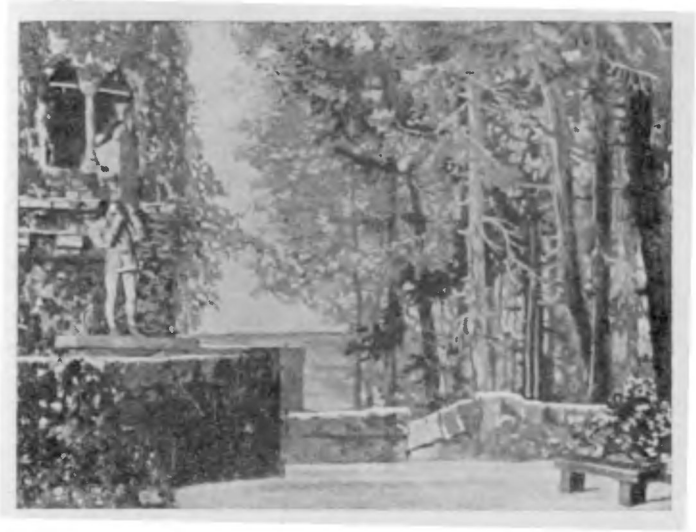
Итак, первый акт оперы послужил предварительной завязкой действия, а второй обрисовал быстро нарастающий конфликт.

В третьем действии наступают и развитие любви, и бурный, неудержимый рост ревности. Здесь противостоят друг другу силы, которые становятся непримиримо антагонистичными.

Первая сцена (одна из башен замка у дороги) после инструментального вступления (о нем уже была речь выше) начинается песенкой Мелизанды (в башне у окна). Этот единственный в опере и очень короткий песенный фрагмент примечателен близостью к фольклору. С точки зрения драматургии он позволяет выразительно противопоставить тихую задумчивость Мелизанды страстности последующей любовной сцены.

Радостный вскрик появившегося на дороге Пеллеаса сразу прогоняет задумчивость. В дальнейшем изложении сцены Дебюсси чрезвычайно сильно и убедительно воплощает расцвет чувства уже не властного бороться с собой.

С первых же своих фраз Пеллеас не тот, что был раньше. Он просит, взывает, почти требует, отдаваясь то неге мечтаний, то безудержным порывам. Примечателен в данном плане и постепенный подъем вершин вокальной партии Пеллеаса. На словах «дай мне хотя бы твою руку» (п., стр. 160; к., стр. 122) впервые у Пеллеаса появляется верхнее *соль*. Немного позднее (на словах «дай мне сначала твою руку» — п., стр. 163; к., стр. 125) впервые звучит верхнее



«Пеллеас и Мелизанда», акт III, сцена I
Декорация Л. Жюссома

соль-диез, и, наконец, еще позднее (на словах о волосах Мелизанды, свесившихся из окна: «они меня любят» — п., стр. 173; к., стр. 131) — верхнее *ля*. А это — высшая точка партии Пеллеаса вообще.

Иной характер носит партия Мелизанды. Здесь эмоция затаена и еще пытается скрыть себя, но все же постоянно просвечивает сквозь самые простые фразы и даже в моменты молчания, полные душевного сочувствия [1].

Музыкальный пейзаж первой сцены третьего акта, как обычно, созвучен переживаниям героев. Мы легко находим в нем прежние главные элементы леса и моря, но в новых вариантах и оттенках. Оркестр то

[1] Выше мы цитировали слова Дебюсси (из его письма к Луису от 17 июля 1895 года) о роли молчания в «Пеллеасе». Жан Барбье называет «Пеллеаса и Мелизанду» «музыкой молчания». Она «внезапно выходит из молчания и заканчивается им».

едва шепчет, то наполняется эмоцией страстных томлений, то выражает бурность чувства. В соответствии с очень сильным ростом эмоционального начала, чистая пейзажность здесь (в отличие от более ранних сцен) почти отсутствует. Но образы природы не исчезают вовсе, а лишь очень тесно сливаются с образами героев. Что касается полета голубей вокруг башни, то тут даже применена несколько наивная метафорическая звукопись (высокие тремоло первых скрипок divisi в октаву).

Очень драматичен и прост контрастный эффект «шагов Голо», выраженных синкопированными фразками валторн, а затем виолончелями и литаврами. В момент появления Голо Дебюсси возобновляет его лейттембр (фаготы и валторны), который ярко выступил уже в антракте ко второй сцене второго действия и теперь прочно срастается с обликом мужа Мелизанды.

Антракт между первой и второй сценами третьего действия примечателен развитием любовного образа. Это любовь Мелизанды к Пеллеасу, которая была столь сдержанной в предшествующей сцене и теперь тем сильнее выступает в оркестре. Первая фаза — страстное звучание лейтмотива Мелизанды (на фоне синкопированного ритма лейтмотива Голо). Вторая фаза — лейтмотив Мелизанды становится особенно нежным и сладостным (гобой, валторна, солирующие скрипки, альты и виолончели). В конце антракта — образ таинственного ожидания.

Сцена вторая (подземелья замка) потрясает и лаконизмом и силой экспрессии. Дебюсси с увлечением воспользовался тут излюбленными приемами Метерлинка, По и других родственных им писателей — сгущать томительные эмоции страха — теми приемами, которые увлекли его уже при чтении новеллы По «Падение дома Эшеров». Скрытую угрозу Голо, ведущего Пеллеаса в пещеры, где от стоячих вод исходит «запах смерти», где можно упасть в бездонную пропасть, Дебюсси воплощает еще более кратко и сжато, чем Метерлинк. Удивительна выразительность темб-

ров (тяжелые фигуры струнных басов, сочетания низких кларнетов и фаготов с валторнами, остинатные секундовые ходы литавр и контрабасов pizzicato). Конечно, приходит на помощь целотонность. Что касается вокальных интонаций, то они дифференцированы с большой психологической проницательностью. Голо охвачен злобой, он едва скрывает ее, едва удерживается от того, чтобы не сбросить Пеллеаса в пропасть: его «речь» то нарочито монотонна, то судорожно-порывиста. Пеллеас взволнован, полон мучительных и страшных подозрений, он задыхается в спертом воздухе. Или молчит, или говорит коротко, смущенно, неуверенно.

Но сила этой сцены безмерно увеличивается следующим за ней контрастом.

После заключительных отрывистых слов Голо: «Да, выйдем» — глухо шумят литавры. Подобны каплям неторопливые, постепенно восходящие звуки струнных басов и арфы. Но вот вдруг начинают журчать и переливаться совсем иные краски, сулящие что-то звонкое, солнечное. Сначала вьются фигуры флейт, затем им отвечают арфы; опять флейты, опять арфы. А в качестве насыщающего дополнения — колыхающиеся тремоло струнных, толчковые «блики» гобоев и труб с типичной в подобных случаях у Дебюсси ритмической фигурой из шестнадцатой и восьмой с точкой. И вот весь оркестр взрывается ликующей волной звуков[1]. Взлетевший занавес открывает террасу у моря, залитую солнцем (третья сцена). «Ах, наконец я дышу!» — восклицает Пеллеас.

Сам Дебюсси писал об этих двух сценах очень сдержанно и слегка иронически Анри Леролю 28 ав-

[1] Не считая мелодических побочных тонов, Дебюсси применяет здесь три гармонии — увеличенное трезвучие, септаккорд (из малой, большой и малой терций) и большой мажорный нонаккорд. Этим он достигает трех оттенков «колорита»: 1) смутного, 2) просветленно-прозрачного и 3) радостного, роскошного. Изумительный эффект переливов звуковых красок, найденный здесь Дебюсси, безусловно послужил образцом для звукописи рассвета в балете «Дафнис и Хлоя» Равеля.

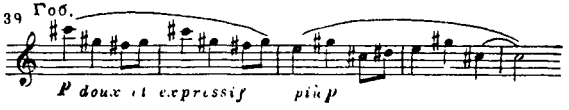
В Эраньи (1902)

Слева направо: П. Пужо, Дебюсси, П. Лало, жена Дебюсси Р. Тексье и П. Дюка

густа 1894 года: «...сцена подземелий была сделана, полная скрытого ужаса и способная своей таинственностью вызвать головокружение у самых закаленных душ, а также сцена при выходе из этих же подземелий, полная солнца, но солнца, омытого нашим добрым материнским морем...» [1]

[1] Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs (1893—1904). Paris, 1945, стр. 38.

Переход от глухих, сдавленных звуков подземелья к звонкому рокоту морских волн — одно из высших достижений импрессионистской поэтики Дебюсси. Музыка эта захватывает безудержно, ее хочется слышать вновь и вновь. И Дебюсси удовлетворяет жажду, повторяя (с варьированием) эпизод «рассвета» и дополняя его глубоко жизнерадостным образом широкого пейзажа со звоном колоколов над морским пляжем, на который спускаются купаться дети. Но это — только красивое, отрадное видение. Концовка сцены возвращает нас к мрачной действительности. Голо сдержанно, но сурово наставляет Пеллеаса — как он должен вести себя с его женой. Иногда голос Голо словно срывается, обнажая затаившиеся чувства.

Антракт к четвертой сцене третьего действия совсем невелик. В нем сначала выделяется мрачный лейттембр аккордов фаготов и валторн (тут же — низкий кларнет), а затем появляется светлая, печально-наивная тема маленького Иньольда (сына Голо от первого брака), о которой уже говорилось выше:

Четвертая сцена (перед замком) сильно и очень убедительно завершает третье действие.

Контраст отмечен большой остротой. Грубая и безумная ревность старика оттеняется наивностью и невинностью ребенка. И опять Дебюсси исключительно чутко следит за действием, интонационно выделяя как узловые пункты, так и мельчайшие детали. Удивительно правдивы эти возгласы Голо: «Ах, ах»,— когда он «допрашивает» Иньольда о поведении своей жены вместе с Пеллеасом и узнает раздражающие его подробности. В вокальной партии Голо правдиво выражено, как постепенно, шаг за шагом распаляется его ярость, как он, подобно дикому зверю, то прячет,

то показывает когти. Многое метко оттенено музыкой и в психологии Иньольда, например, его жажда получить в подарок «большие стрелы», и борьба инстинктивного стремления не выдавать своих друзей с боязнью Голо.

Под конец сцены особую роль начинают играть секвенции. Любопытно также сильное развитие почти во всей этой сцене триолей. Кстати сказать, триолей много и в других сценах оперы (за что некоторые критики упрекали Дебюсси). Чем же объяснить эту склонность к частым возвратам триольных ритмических фигур восьмых при общем разнообразии ритмов в «Пеллеасе и Мелизанде»?

Отчасти роль триолей была предопределена триольным элементом лейтмотива Голо. Но, помимо этого, триоли, видимо, были особенно удобны Дебюсси для создания эффектов динамических или «зыбких» раскачиваний. Что касается секвенций в конце сцены, то они выполняют привычную функцию динамических «нагнетаний».

Перед кодой последней сцены третьего действия приметна интонация тритона (нисходящие тремоло струнных, трубы, валторны). Она звучит свежо, поскольку тритоновые соотношения у Дебюсси сравнительно редки и здесь кажутся как бы неожиданными. И еще деталь — в начале коды (ремарка Avec emportement) тремолирующие альты и струнные басы хроматически восходят в пределах малой терции. Эта терция образно родственна аналогичной малой терции (*соль-диез — си*), возникающей позднее (также у струнных и также тремоло) в момент убийства Пеллеаса. Как эта терция, так и тритон представляют, конечно, остатки у Дебюсси типической краски уменьшенного септаккорда, которой он, вообще говоря, избегал (см. выше), опасаясь превратить оперные традиции в рутину.

Четвертое действие содержит высшее нарастание драматического конфликта и трагическую развязку его. Здесь все напряжено и спокойные моменты редки.

Первая сцена (в замке) начинается тревожным вступлением оркестра (гаммообразные «фигуры Пимена» утратили всякую летописность!). Но этой тревоге сразу противостоит очень сдержанный разговор Пеллеаса и Мелизанды. Психологически такая сдержанность правдива — она подобна затишью перед бурей. Но и тут сказывается скрытая взволнованность, боязнь быть подслушанными. Периодические вторжения фигур шестнадцатых из вступления подчеркивают нарастающую нервозность обстановки.

Во второй сцене (там же) некоторое спокойствие как будто вносится сначала Аркелем в его обращении к Мелизанде (глубокий старик видит в ней залог возрождения жизни вокруг, света и радости). Но, вслушиваясь в музыку, мы замечаем, что и Аркель утратил былую монолитность. Он волнуется, его настроения меняются, а беспокойный фон шестнадцатых тем более не позволяет устояться чувствам старца.

Отсюда «вершина» и «низина» в монологе Аркеля — совсем близкие друг от друга. Вершина находится в конце фразы Аркеля, обращенной к Мелизанде («И это ты теперь, которая откроет дверь в эру новую, предвидимую мною» — п., стр. 271, такт 4; к., стр. 202, такт 8). С большой силой и блеском звучит тут ликующий ре-диез мажор[1]. Пожалуй, перед нами самое торжественное и самое благостное место всей оперы. Но это только миг — уже такт спустя звучность стихает. А полтора десятка тактов позднее — «низина». Голос Аркеля спускается до нижнего *фа*, отмечая «угрозы смерти», подтвержденные зловещим лейттембром тристановского септаккорда у фаготов и валторн (п., стр. 273, такт 6; к., стр. 204, такт 3). Таковы крайности мудрого Аркеля — даже его эпический характер вовлекается в драму!

[1] Ведь энгармонически равный ми-бемоль мажор — одна из самых «светлых» по традиции тональностей (так установили ее смысл еще Моцарт и Бетховен).

Но новое выступает также в интонациях Мелизанды. Душа ее стала зрелее. Ее реплики Аркелю и вошедшему Голо содержат какие-то неведомые раньше черты печального стоицизма.

Последующая жестокая сцена постепенно вскипающей ревности Голо, который, в конце концов, таскает Мелизанду за волосы, несколько напоминает аналогичную по эмоциям сцену в конце третьего акта (кстати, музыка опять опирается на ритм триолей). Но в новой вспышке Голо гораздо больше откровенной свирепости.

Из деталей можно отметить, как болезненно искажается в начале сцены лейтмотив Мелизанды (у флейты, кларнета, гобоя), как интонации Голо становятся все более крикливыми, пока не достигнут самых высоких нот — *фа-диеза, фа, ми.* Широко применяя отрывистые звуки сопровождения, Дебюсси мастерски добивается здесь того, что оркестр не заглушает голос.

Жутко звучит угроза Голо («Я подожду случая; и тогда...О! тогда») после того, как натиск его звериной ревности схлынул. Дополняющие слова: «Только потому, что таков обычай»,— будучи повторены дважды, конечно, снижают силу угрозы. Но смысл их в том, что и Голо — слепое орудие в руках рока.

И вот поразительно краткие отклики Мелизанды и Аркеля на безобразную сцену. Мелизанда тихо признается, что Голо не любит ее больше, что она несчастлива. Аркель философствует: «Будь я богом, я бы пожалел сердце людей». Эти слова оттеняют слабость, беспомощность женщины и старика. В аккомпанементе у обоих проходят скорбные задержания секунд.

Последующий антракт (к третьей и четвертой сценам) самый драматичный из всех. Это, в сущности, образ страсти Голо, любви, перешедшей в дикую и разрушительную ревность. Тут нечто близкое к Чайковскому (но без его лирической мягкости!) и таким родственным явлениям, как самые эмоциональные моменты «Арлезианки» Бизе. Вся музыка антракта построена на лейтмотиве Голо — том его варианте,

«Пеллеас и Мелизанда», акт IV, сцена IV. Смерть Пеллеаса
Декорация Л. Жюссома

который впервые выступил при самом начальном зарождении ревнивого чувства — в момент падения кольца в воду и в антракте ко второй сцене второго действия. Дебюсси дает две волны нарастания к сильным, громогласным, но кратким tutti. Вторая кульминация слабее, и после нее чувствуется словно душевная разбитость.

Третья и четвертая сцены четвертого действия происходят у источника в парке.

Третья сцена (маленький Иньольд видит стадо жалобно блеющих баранов, которых гонят «не в хлев») содержит немало выразительных деталей. Эффекты тревожных триолей и секвенционных нарастаний здесь повторяются. Что касается интонаций Иньольда, то они не свободны от какой-то механичности. Замысел Дебюсси — противопоставить наивное неведение ребенка ужасу смерти — понятен. Но этот замысел не нашел вполне убедительного воплощения. Дебюсси не удалось уловить и передать самые естественные и сердечные эмоции детской души. Музыкаль-

ная речь Иньольда (в частности, благодаря значительному количеству кварт) кажется скорее равнодушной, чем взволнованной.

В четвертой, последней сцене четвертого акта перед искусством Дебюсси встала особенно сложная задача выразить высший расцвет любовной страсти и столкновение ее с неумолимой смертью. Особенно сложная — потому, что в душе Дебюсси давно уже жил скепсис, не позволявший верить в подлинно глубокое, сильное чувство, а тем более — пережить его.

Интересно в данном плане вспомнить запись Ромена Роллана в его дневнике от 22 мая 1907 года. Он отмечает по поводу суждений Рихарда Штрауса о «Пеллеасе»: «Сцена прощания, сцена возлюбленных и смерть Пеллеаса, по его мнению, не удались. Он, очевидно, ожидал большего эффекта и не может понять, почему Дебюсси этого не сделал, не соображая, что оригинальность Дебюсси именно в том и состоит, что он избегает подобных сцен. Стараюсь показать ему, насколько все это ново и идет вразрез с вычурным и декламаторским искусством» [1].

Трудно, конечно, не присоединиться к Ромену Роллану, защищающему эстетику Дебюсси от гипертрофированных и «вычурных» эмоциональных требований Р. Штрауса. Но вряд ли можно отрицать, что последней любовной сцене Пеллеаса и Мелизанды недостает той сердечности, которая могла бы выступить при более открытой и душевно доверчивой лирике. Вместе с тем, такая лирика неизбежно сместила бы внутренние соотношения оперы и разрушила бы ее единство.

В итоге просто нужно понять, что искусство Дебюсси, особенно сильное в отражении смутных и неясных душевных состояний, было заметно менее способно выражать ясное и целеустремленное. При этом, известная «формальность» любовных интонаций четвертой сцены не отменяет подлинно мастерской ее структуры и множества ярких частностей.

[1] «Из архива Р. Роллана», стр. 149.

Небольшой монолог Пеллеаса в начале сцены примечателен новыми особенностями. В музыкальной речи Пеллеаса появляются черты решимости и мужественности, которых раньше не было. Но сразу же тоска любви торжествует над ними. В интонациях очень выразительно передан этот переход — к жажде увидеть любимую хоть раз. Не менее тонко воплощена самая встреча с внезапно появляющейся Мелизандой — их тихая и сдержанная, но внутренне взволнованная речь.

Оркестровый фон тут превосходен своей простотой: тремоло струнных, как трепет сердец и шорохи ночи, фанфары валторн пианиссимо, напоминающие об угрозе Голо (ритмика его лейтмотива).

Очень хорошо передано и последующее освобождение любящих душ от скрытности и стыдливости. При этом характеры все время сопоставляются и противопоставляются. Пеллеас порывист, Мелизанда не дает воли своим чувствам, хотя, пожалуй, теперь смелее его.

Так, в эпизоде любовного признания Пеллеас не в силах более таиться, он восклицает: «Я люблю тебя!» Мелизанда отвечает тихо, на одной ноте и в низком регистре: «Я люблю тебя также» — и это вовсе без оркестрового сопровождения. А затем — не бурный взрыв страсти, но постепенный рост нежности. Примечательна тут роль фа-диез-мажорного фрагмента, который начинается знаменитой фразой Пеллеаса: «Твой голос как будто пронесся над морем весной» (п., стр. 333, к., стр. 245). Эти такты сулят большой разлив лирики, но он не наступает. У Пеллеаса зародилось сомнение. Мелизанда отвечает ему: «Нет, я не лгу никогда, а лгу только твоему брату». В этой фразе из двенадцати нот, построенной почти исключительно на тонах минорного трезвучия (гармония, однако, осложнена аккомпанементом) [1], большое обаяние хрупкости и печали. Как же отвечает Пеллеас?

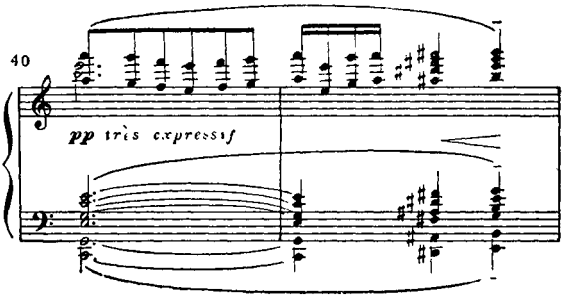
[1] П., стр. 336, такты 2—3; к., стр. 247, такты 3—4.

Он в восторге, он сравнивает голос Мелизанды с чистой водой, признается, что долго, тщетно и тревожно искал красоту, а теперь нашел ее. Легко, однако, заметить, что в признаниях Пеллеаса живое эстетическое чувство преобладает над страстностью. Недаром его интонации пользуются сначала пентатоническими, а затем и целотонными оборотами. Недаром оркестр развивает метафорический образ журчащей воды (струнные, арфы, кларнеты, флейты). Даже в момент высшей кульминации («я тебя нашел, я ее нашел...» — п., стр. 341; к., стр. 250) образ оказывается не концентрированным, а расплывающимся в восторженном созерцании. Конечно, это не случайная неудача, а принцип. Дебюсси сознательно и убежденно возводит на пьедестал не столько страстную любовь, сколько преклонение перед красивым. Но именно это ослабляет (и очень заметно!) положительную антитезу свирепой и страстной ревности Голо. Дебюсси не может, да и не хочет противопоставить страсти страсть. Он поэтизирует слабое, обреченное.

В конце лирического порыва Пеллеаса звучит (пока еще смутно) напоминание об угрозе (короткая фраза виолончели — п., стр. 342, такт 1; к., стр. 251, такт 3). Правда, чувство Пеллеаса пытается расцвести — таковы три такта восходящей секвенции с четвертым тактом певучего спада («Приди к свету. Мы не можем видеть, как мы счастливы...» — п., стр. 343—344; к., стр. 252—253). Но Мелизанда не верит в счастье, она боится света... И вот вывод, ее признание: «Да, да, я счастлива (тут у английского рожка, кларнетов и валторны опять угроза — напоминание), но я грустна». А вслед за этим сразу же возврат к беспощадной действительности. У виолончелей и контрабасов поразительно метко найденный эффект звукописи — из замка доносится звук закрываемых дверей, грубых и скрипящих (секунды и терции с форшлагами в басу на целотонной основе).

Теперь до развязки остается немного ступеней. Одна из них — попытка бросить вызов судьбе (Пел-

леас: «Большие цепи![1] Слишком поздно, слишком поздно!» Мелизанда: «Тем лучше! Тем лучше!»)[2]. В начале этого фрагмента (п., стр. 347; к., стр. 256, ремарка Animé) Дебюсси очень щедро пользуется параллельными нонаккордами, вновь подчеркивая образное понимание данной гармонии, как выразителя яркости, сладостности эмоции. Но и этот новый порыв не получает широкого развития. «Слушай! — восклицает Пеллеас,— мое сердце готово задушить меня!» А между тем у виолончели уже ясно (хотя и тихо) слышен лейтмотив шагов подкрадывающегося Голо. И даже в лирическом разливе остается холодок созерцательности:



С обычным мастерством выражения намеков, предчувствий, угроз Дебюсси рисует «материализацию» образа Голо, шаги которого услышала Мелизанда. Тут и глухие звуки труб, и тремоло литавр на терции, и пиццикато струнных, и низкие кларнеты, и хроматические ходы виолончелей.

Последний отчаянный порыв влюбленных вносит существенную новую черту — эмоциональное единство. Если раньше Мелизанда в своей сдержанности все время противостояла Пеллеасу, то здесь они сли-

[1] т. е. цепи дверей в замке.

[2] Голос Мелизанды здесь впервые становится возбужденным.

ваются в крике души (характерный и краткий момент дуэтности!). Но в этом крике крайнее возбуждение и острый протест против насилия преобладает над глубиной и полнотой переживаний. Слабые герои остаются слабыми.

О некоторых чертах сходства музыки финальной ярости Голо с музыкой его гнева в конце третьего акта уже говорилось выше.

Пеллеас убит. Последние фразы акта произносит убегающая Мелизанда. Их текст («О! О! я боюсь! я боюсь!») принадлежит Метерлинку. Но можно было выразить эти слова музыкой различно. Дебюсси подчеркнул слабость и полную растерянность героини, поручив ей прерывающуюся, нисходящую хроматическую гамму.

И вот еще любопытная деталь: в предпоследнем такте четвертого действия после стремительного гаммового взбега струнных раздается громкий вскрик флейт, труб и струнных на нотах *соль-фа* в фа миноре. Так Дебюсси все же отдает дань «веристской», кричащей эмоции!

Если в четвертом действии возникли некоторые образные задачи, выходящие за рамки эстетики Дебюсси, то пятое действие оказалось всецело в этих рамках. И оно стало подлинным шедевром не только творчества Дебюсси, но и оперной музыки вообще.

Нельзя не согласиться с Роменом Ролланом, который, удивляясь, что Рихард Штраус совсем не понял этого действия, писал: «По моему мнению, это выражение глубоко волнующего и высокого искусства. После Монтеверди в музыке не было создано ничего столь глубокого и такими простыми средствами. Это поистине расиновское искусство» [1].

Сам Дебюсси работал над финалом оперы очень увлеченно. Он писал Луису в апреле 1895 года: «Я действительно думал повидаться с тобой сегодня, но я был захвачен смертью Мелизанды, которая меня тревожит и над которой я работаю с трепетом...» [2]

[1] «Из архива Р. Роллана», стр. 149.
[2] Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 50.

ДЕБЮССИ
(1902)
Портрет работы Ж.-Э. Бланша

Пятое действие, состоящее всего из одной сцены, занимает наименьшее число страниц партитуры. Но медленные темпы придают ему известную продолжительность. Сила пятого действия в чрезвычайно выразительном воплощении сдержанных чувств, в возвышенной поэтизации недосказанного. Редко кому из художников удавалось передать смерть прекрасного существа так печально и, вместе с тем, так светло, так спокойно и так волнующе.

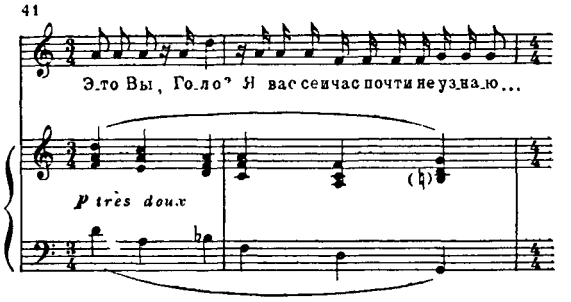
Уже первые такты с их медленными, извилистыми ходами альтов (затем скрипок), оттененными бликами флажолетов арфы, говорят о чем-то застылом, остановившемся, об упорстве скорбных чувств и дум[1].

Характеры различаются рельефно — как и в других действиях оперы. По-прежнему выступает истовость Аркеля, сочетающего мудрость с фатализмом. Но суть драматургии — в столкновении вновь пробуждающихся ревнивых подозрений и порывов Голо с непоколебимой отрешенностью Мелизанды.

Партия Голо превосходно разработана. Вначале он как бы оправдывается и вместе с тем скорбит (в голосе заметны и торопливые и жалобные интонации). К пробудившейся Мелизанде Голо подходит с глубоким трепетом. Но вскоре вслед за этим новая вспышка ревности заставляет его забыть и обстановку, и обреченность своей несчастной жены. Голо пытается грубо допрашивать Мелизанду, вынудить у нее признание — была ли она виновна в «запрещенной любви?» И в порывах голосовых интонаций, и в мрачно темпераментных триолях оркестра мы чувствуем прежнего Голо — тирана. Но, вместе с тем, он уже не совсем тот, что чутко отмечено композитором: в выкриках Голо теперь больше отчаяния, чем свирепой властности.

А Мелизанда неприступна. С самого начала Дебюсси словно отгораживает ее от мира бурных и не-

[1] Это один из лейтмотивов сцены (в сущности — измененный до неузнаваемости лейтмотив Мелизанды!)

достойных страстей поэтической созерцательностью. В музыке просьб проснувшейся Мелизанды («Откройте окно, откройте окно... Нет, нет, большое окно... чтобы видеть») столько умиротворенности и печального света, что весь облик умирающей будто сливается с образом золотистого заката над морем. Когда же Голо подходит к ней — с дрожью, но и с затаенной пока мыслью обязательно «узнать правду», мы сразу чувствуем, что он бессилен и жалок. Мелизанду охраняет невозмутимая чистота хрустальных диатонических гармоний [1]:

Это музыка словно надмирная, хотя вульгарная религиозность в ней вовсе отсутствует: церковное, клерикальное превращено в тончайшую эссенцию поэтической бесплотности и непорочности.

Тем грубее звучат последующие возвраты ревности Голо, которые, однако, бессильны не только встревожить, но даже затронуть душу Мелизанды. Шквал жестокого эгоизма Голо разбивается и вынужден отступить. Он вновь грозит налететь, когда Голо с отчаянием видит приближающуюся смерть Мелизанды. Но теперь уже Аркель со строгим спокойствием пресекает хроматические восходящие секвенции, сопровождающие в оркестре порыв Голо. В словах

[1] Аналогичные гармонии сопровождают позднее слова Мелизанды: «Да, да, я тебя прощаю... Что надо простить?»— выше на малую секунду.

Аркеля сдержанный укор, и музыка правдиво его выделяет («Нет, нет, не приближайтесь... Не смущайте ее... Не говорите с ней больше... Вы не знаете, что такое душа...»).

Отметим попутно, что в музыкальной ткани пятого действия не раз проскальзывают лейтмотивы и образы воспоминаний.

Когда Мелизанда говорит, обращаясь к Голо: «Вы похудели и состарились. Давно ли мы не виделись?» (п., стр. 376; к., стр. 279) — у гобоя и фагота проходит тема примера 32. Когда Голо спрашивает Мелизанду, любила ли она Пеллеаса «запрещенной любовью»,— гобой интонирует отрывок любовной темы четвертого акта (см. пример 40). Не раз звучит первоначальный лейтмотив Мелизанды, но уже без ласкового обаяния одного из своих вариантов (см. пример 35).

Душа Мелизанды тянется к морю, и в оркестре — далекий шелест волн (п., стр. 393; к., стр. 295—296). А когда незадолго до конца начинается тихий перезвон арфы на нисходящих интервалах секунды и терции (п., стр. 403; к., стр. 304, ремарка Doux et triste), то в этих фигурах можно уловить трансформацию аналогичных, но светлых, быстрых фигур из тактов 6—7 первой сцены третьего действия.

В кратком эпизоде последующего «отпевания» (у струнных divisi аккорды капающими звуками) чувствуется известная дань «церковности». Но далее побеждают эмоции внерелигиозного склада.

Заключительные страницы партитуры полны глубокого образного и эстетического смысла. В последний раз дважды звучит лейтмотив Голо (начатый кларнетами и валторной и возникающий, как отголосок, у флейт). Начинается трогательный, совсем краткий монолог Аркеля: «Это было маленькое существо, такое спокойное, такое робкое и такое молчаливое... Это было бедное маленькое существо, таинственное, как весь мир...» И дальше, о дочери Мелизанды: «Не надо, чтобы дитя оставалось в этой комнате. Оно должно жить теперь вместо нее, вместо

маленькой бедняжки...». Так торжествует прелесть красоты и мудрость светлого взгляда на жизнь. Недаром в оркестре (у гобоя) тихо, но внятно звучит вновь самый обаятельный вариант лейтмотива Мелизанды (см. пример 35).

Завершающие десять тактов оперы восхитительны поэтической тишиной, необыкновенной проникновенностью. Медленно ниспадают переборы арфы. Опускаются вздохи скрипок и альтов, окрашенные нежными переливами ладовых модуляций. Словно в какой-то дымке трепещет тремоло других групп скрипок. Мягко отзываются басы.

Здесь все — печаль и все — просветленность. Тише и тише звучит музыка. Даже труба едва слышна, поддерживая нерешительные фразки флейт. Как бесконечно далекое воспоминание проскальзывает призрак целотонности. И вот конец — чистое, прозрачное трезвучие до-диез мажора...

Вернемся, однако, к прерванной нами истории сценического воплощения оперы.

Генеральная репетиция прошла 28 апреля 1902 года [1] (а не 27 или 26, как полагают многие биографы). Она оказалась почти скандальной [2]. Брожение умов было уже возбуждено неизвестно кем напечатанной и раздававшейся у входа в театр программой, иронически излагавшей сюжет пьесы и оперы [3]. По мере хода репетиции, в зале слышались смешки, в антрактах происходили споры. Правда, большинство насмешливых и негодующих суждений относилось скорее к тексту, чем к музыке. Либретто казалось странным, претенциозным, оно оскорбляло ме-

[1] См. O. d'Estrade-Guerra. Les manuscrits de «Pelléas et Mélisande», «Revue Musicale», 1957, № 235.

[2] Хотя разные современники разно оценивают меру этой «скандальности».

[3] См. A. Gauthier, № 76; Peter, стр. 182—184. А. Карре приписывал эту программу Метерлинку. (См. Y. Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy, L'homme, son oeuvre, son milieu. Paris, 1962, стр. 114).

стами и мещанскую благопристойность (в силу протестов публики, поддержанных художественными властями, пришлось в заключительной сцене третьего действия выпустить вопрос Голо к Иньольду: «Близко ли они от кровати?» — и соответственный кусок музыки) [1]. Однако многие из публики осуждали также и музыку, издевались над шотландским акцентом Мэри Гарден [2].

Сидя в ложе, Розали Тексье внимала всему этому бледная и взволнованная. Сам Дебюсси забаррикадировался в бюро Альбера Карре, как в крепости. «Пеллеас» казался, на первый взгляд, провалившимся. После репетиции Дебюсси с женой и Петером отправились в Булонский лес. Об опере почти не говорили. Дебюсси радовался прекрасному небу, улыбчивому вечеру. «Поистине,— замечает Петер,— я никогда не видел Дебюсси таким гордым, столь высоко стоящим над человеческим убожеством, как вечером этого дня» [3].

Премьера (30 апреля) прошла спокойнее. Поклонники Дебюсси старались поддержать оперу горячими аплодисментами. Но вскоре пресса опубликовала немало отрицательных отзывов, пытавшихся объявить «Пеллеаса и Мелизанду» крайней неудачей. Больше, чем когда-нибудь, Дебюсси обвиняли в расплывчатости, туманности, в отсутствии мелодии и формы, в нигилизме и декадентстве. Камиль Беллэг писал в «Revue des Deux Mondes», что оркестр оперы «делает мало шума», но это «противный маленький шум», что «все теряется и ничто не создается в музыке г-на Дебюсси», что подобное искусство «нездорово и пагубно... оно содержит зародыши не жизни и прогресса, но упадка и смерти» [4].

Артюр Пужэн заявлял, что «ритм, пение, тональ-

[1] Этот фрагмент был напечатан в первом издании клавира, но уже не вошел в печатную партитуру.

[2] О генеральной репетиции и премьере «Пеллеаса и Мелизанды» см. в монографических работах о Дебюсси Валласа, Петера, Вюйлермоза, Валлери-Радо, Дитши и др.

[3] Peter, стр. 186.

[4] См. Vallas, стр. 230—231.

ность — вот три вещи, неизвестные Дебюсси и умышленно презираемые им...» [1]

Порицал Дебюсси за отсутствие силы и героики, жизни и действия, разнообразия и «мускулов» также его будущий горячий поклонник Андре Сюарес, находя, впрочем, в «Пеллеасе» индивидуальность, большой талант, декламацию «одновременно нелепую и совершенную» [2].

Но появились в прессе и более снисходительные, а также похвальные отзывы. Самюэль Руссо хвалил свежесть и новизну гармоний, Анри Бауэр называл оперу Дебюсси «столь страстно художественной, столь молодой, столь чистой, столь нежной, столь оригинальной по сюжету, по вдохновению, по выражению». Гюстав Бре писал: «Эта музыка вас подкупает, она проникает в вас силой искусства, которым я скорее восхищен, чем понимаю его». Камиль де Сен-Круа находил в опере Дебюсси «богатство и текучесть ритмов», а Гастон Карро чутко отмечал оригинальность музыкальной декламации «Пеллеаса» и близость ее к принципам некоторых русских музыкантов, подчеркивал не «туманность» и «бесформенность», а стройность и классичность музыки Дебюсси [3].

В целом, и отрицательные, и положительные отзывы (среди последних имелся отзыв Дюка) были многочисленны, свидетельствуя об остроте борьбы мнений.

Д'Энди после премьеры заявил в одном из частных разговоров: «Эта музыка не будет жить, так как она бесформенна» [4]. Но в своей статье он отозвался о «Пеллеасе» достаточно похвально, сравнивая его с «Орфеем» Монтеверди [5].

Естественно, что Сен-Санс не смог принять «Пел-

[1] Там же, стр. 231.
[2] Dietschy, стр. 150—151.
[3] Vallas, стр. 232—236.
[4] Vuillermoz, стр. 94. Сохранились сведения, что д'Энди познакомился с музыкой «Пеллеаса» уже в декабре 1894 г. (в авторском исполнении) и был ею недоволен (см. Y. Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy, стр. 86).
[5] Vallas, стр. 240—241.

леаса». В одном из своих писем[1] он характеризовал музыкально-вокальную систему Дебюсси как «полную отмену пения». «В «Пеллеасе»,— писал Сен-Санс,— даже не речитативы, которые были бы еще недоразвитым пением; там только шептания, тактированное слово, что фальшиво, так как слово не может быть тактированным».

Впрочем, даже Сен-Санс (в другом письме) признавал значительность последнего акта: «... Вы мне говорите, что слова и музыка составляют одно целое в «Пеллеасе». А я не могу увидеть никакой связи между музыкой и текстом, за исключением последней сцены». Сен-Санс признавал также «красивые оркестровые эффекты» в «Пеллеасе»[2].

Особо следует выделить и отметить ту страстную привязанность к музыке «Пеллеаса», которую испытывали в 1902 году и в последующие годы его наиболее ревностные поклонники.

Жак Ривьер так писал о восприятии «Пеллеаса» некоторыми кругами парижской молодежи:

«Быть может, недостаточно знают, чем стал «Пеллеас» для молодежи, которая встретила его при его рождении, для тех, кому было от пятнадцати до двадцати лет, когда он появился: чудесным миром, таким милым раем, куда мы ускользали от всех наших огорчений. Всю неделю, в лицее, мы его ждали, мы говорили о нем — с какой любовью и с каким почтением! Он утешал нас в нашем заточении. И вот, когда приходило воскресенье (так как мы могли слушать его только по утрам),— снова эта музыка, снова эта звучащая страна, куда можно было углубиться, три таинственных измерения этого очаровательного царства. Я говорю без метафоры: «Пеллеас» был для нас

[1] Последующие цитаты по статье A. Mangeot. Le centenaire de C. Saint-Saëns. «Le Monde Musical», 1935. № 10.

[2] Можно вспомнить и Ш. Лекока, который в своем письме к Сен-Сансу от 23 мая 1902 года высмеивал «Пеллеаса» (см. «La Revue Musicale», 1925, № 8, стр. 217). Форе, не принимая направления Дебюсси, был, однако, тронут и взволнован музыкой «Пеллеаса» (см. Dietschy, стр. 159).

неким лесом и неким краем, и террасой на берегу некоего моря. Мы убегали туда, зная секретную дверь, и мир становился для нас ничем» [1].

Характерные детали культа «Пелле́аса» у молодежи мы находим в воспоминаниях Луи Пастёра Валлери-Радо. По его словам, двадцать-тридцать молодых людей (среди них — он сам, Леон-Поль Фарг, Жан-Обри, Рикардо Виньес, Равель, Флоран Шмитт, Дезире Энгельбрехт, Эмиль Вюйлермоз и другие) старались не пропустить ни одного представления «Пеллеаса». Сам Валлери-Радо всегда носил с собою нить из платья, которое было на Мэри Гарден во время премьеры «Пеллеаса». Он же каждый год анонимно посылал Дебюсси в день премьеры (30 апреля) букет цветов. Лишь в 1910 году он познакомился с Дебюсси лично [2].

Когда кто-нибудь из поклонников «Пеллеаса» не мог пойти на представление, он посылал вместо себя другого. Так, у Пастёра Валлери-Радо сохранилась записка Клода-Рожера Маркса следующего содержания:

«Мой дорогой друг, мне невозможно «пеллеировать» сегодня вечером; но я делегирую моего друга П. Л., который будет орать во имя коллектива. Считайте меня Вашим искренним братом во Дебюсси» [3].

Итак, «Пеллеас» стал почти объектом религиозного поклонения. Причины этого, конечно, понятны. В музыке «Пеллеаса» чрезвычайно сильно выразились своеобразные неврозы и болезни века. Они были уже иными, чем неврозы, воплощенные музыкой Вагнера. Дебюсси затрагивал и мучительно-сладостно бередил эмоции разочарованности, тоски о красоте и утраченном идеале, упорных, но безвольных стремле-

[1] Цит. по статье G. et D.-E. Inghelbrecht. Pelléas après cinquante ans. «Musica», 1959, № 62, Paris.

[2] См. Pasteur Vallery-Radot. Tel était C. Debussy. Paris, 1958, стр. 42, 49 и др.

[3] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 26. О культе «Пеллеаса» см. также D.-E. Inghelbrecht. Mouvement contraire, стр. 275.

ний к счастью, страха жизни, преклонения перед слабым, отчаянной ненависти к грубой силе.

Но если бы музыка «Пеллеаса» отражала только подобные болезни века, она была бы теперь давно забыта. А мы знаем, что, пережив неврозы своей эпохи, чуткое отражение которых ограничило, а не увеличило достоинства музыки, опера Дебюсси и в наши дни сохранила большое обаяние. Оно — в свойственных ей чертах правдивости воплощения человеческих чувств и многих типических черт человеческих отношений. Не благодаря ущербным тенденциям своего времени, а вопреки им Дебюсси смог внести в свое крупнейшее произведение немало непреходящего. Опера Дебюсси, хотя и далеко не свободная от декадентства, поднялась над множеством современных ей декадентских произведений. Несмотря на мрачный сюжет и значительную долю мрачных красок, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, все же, утверждала прелесть жизни и любви, неизбывное и несравненное очарование природы. Будучи очень грустной, опера Дебюсси, однако, не содержала в себе извращенности и отвергала, а не смаковала зло. При громадной талантливости музыки, это сделало «Пеллеаса и Мелизанду» произведением истинно гуманным, способным идти в будущее, убеждать не только современников, но и потомков.

И если мыслители-идеалисты, блуждающие во мраке буржуазного общества, стремятся и теперь подчеркивать в опере Дебюсси образы смерти, небытия, фатальной обреченности, «спуска существующего в преисподнюю несуществования», рокового «геотропизма» [1], то мы ценим в «Пеллеасе и Мелизанде» совсем другое — чистоту эмоций, свежесть впечатлений, жизненность психологии.

Вслед за премьерой 30 апреля 1902 года «Пеллеас и Мелизанда» постепенно завоевывает популярность. Сотое ее представление в Париже состоялось в 1913 году, двухсотое — в 1929 году.

[1] V. Jankelévitch. Debussy et le mystère. Neuchâtel, 1947, стр. 89 и далее.

А. Бюссер

Начиная с 1908 года опера Дебюсси стала исполняться на французских провинциальных сценах. С 1906 года она перешагнула французскую границу и, до смерти композитора, была исполнена в Брюсселе, Вене, Франкфурте-на-Майне, Мюнхене, Милане, Праге, Кёльне, Берлине, Будапеште, Лондоне, Риме, Чикаго, Женеве, Бостоне, Пльзене, Гааге, Цюрихе [1]. 19 октября 1915 года состоялась премьера «Пеллеаса и Мелизанды» в Петербурге, в Театре музыкальной драмы (режиссура И. М. Лапицкого) [2].

Премьера «Пеллеаса и Мелизанды» 30 апреля 1902 года содействовала сильному росту известности Дебюсси, поставила его на порог славы, но не улучшила серьезно его материального положения. Со-

[1] Сведения о постановках, сборах и т. д. см. M. Emmanuel. «Pelléas et Mélisande» de C. Debussy, стр. 68—73 и Vallas, стр. 257.

[2] См. рецензию Каратыгина. «В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность». Статьи и материалы, стр. 162—168.

гласно преданию, Дебюсси и его жена в день премьеры имели только шестнадцать франков в кармане!

После первого представления «Пеллеаса и Мелизанды» Андре Мессаже уехал на гастроли в Лондон. Его место занял Анри Бюссер. Второе представление (2 мая) состоялось под его управлением. А 9 мая Дебюсси писал Мессаже, что после его отъезда чувствует себя «приблизительно таким угрюмым, как дорога, по которой никто уже больше не проходит» [1]. Он жаловался на то, что спектакль после отъезда Мессаже разладился, что Бюссер не на должной высоте. Характерно признание: «Вы смогли пробудить звуковую жизнь «Пеллеаса» с нежной деликатностью, которую не следует пытаться обрести вновь, так как совершенно очевидно, что внутренний ритм всякой музыки зависит от того, кто ее вызывает,— так же, как какое-либо слово зависит от уст, его произносящих» [2].

Итак, Дебюсси подчеркивает особо значительную роль исполнительских традиций столь богатого тончайшими оттенками произведения.

16 мая 1902 года в «Figaro» появилась статья, в которой Робер де Флерс подробно излагал мнение Дебюсси по поводу критики на «Пеллеаса и Мелизанду». Эта статья, выражающая, видимо, достаточно точно суждения композитора, содержит немало интересных частностей.

Когда журналист спрашивает Дебюсси, тот «отвечает мало и больше улыбается. Он говорит совсем тихо, голосом приглушенным и мелодическим. Можно догадаться, что он ненавидит рекламу в силу своего характера и гласность из соображений гигиены. Ему присуща почти монастырская сдержанность. Надо совсем тихо стучать в дверь и снять ботинки, чтобы

[1] Lettres de C. Debussy à André Messager. Paris, 1938, стр. 15. Это выражение в несколько измененном виде повторяется в другом письме Дебюсси к Мессаже (там же, стр. 49).

[2] Там же, стр. 16.

не нашуметь в этой душе, где все звуки имеют профессиональное значение и особый отзвук».

Дебюсси насмешливо отзывается о критиках, способных за час судить о работе многих лет, но он благодарит Гастона Карро, Камиля де Сен-Круа, Гюстава Бре и некоторых других. Отвечая на упреки Катюля Мендеса по поводу якобы расхождения музыки с драмой, Дебюсси уверяет, что всеми силами и с полной искренностью стремился сделать драму и музыку тождественными. «Я, прежде всего, уважал характеры и жизнь моих героев; я хотел, чтобы они выражали себя помимо меня, сами по себе. Я предоставил им петь во мне. Я постарался их услышать и правдиво истолковать. Вот и все».

В ответ на обвинение со стороны Готье-Виллара в том, что мелодический рисунок в опере поручен не голосам, а оркестру. Дебюсси отвечает: «Я в самом деле хотел, чтобы действие нигде не останавливалось, чтобы оно было сплошным, непрерывным. Я хотел обойтись без паразитических музыкальных фраз. При слушании какого-нибудь произведения зритель приучен испытывать два рода эмоций очень различных: с одной стороны, эмоцию, вызываемую музыкой, с другой стороны, эмоцию, вызываемую действующим лицом; обычно, он испытывает их попеременно. Я попытался сделать так, чтобы эти две эмоции были совершенно слитными и одновременными. Мелодия, если можно так сказать,— почти антилирична. Она бессильна передать подвижность человеческих душ и жизни. Она, по существу, годится для песни, которая утверждает незыблемое чувство».

«Я никогда не соглашался на то, чтобы моя музыка ускоряла или замедляла в силу технических требований движение чувств и страстей моих героев. Она стушевывается, как только надо предоставить им полную свободу в их жестах, криках, их радости и горе».

Возражая д'Аркуру, упрекнувшему его в нарушении заветов «святой троицы»— мелодии, гармонии и ритма, Дебюсси говорил: «Но существует ли закон,

препятствующий музыканту смешивать эти три элемента в той или иной пропорции? Я не думаю».

«Конечно, мой прием, который заключается, главным образом, в том, чтобы обойтись без всяких приемов, ничем не обязан Вагнеру. У него каждый персонаж имеет, так сказать, свое «объявление», свою фотографию, свой лейтмотив, который ему всегда предшествует. Признаться, я считаю этот метод немного грубым. Также и симфоническое развитие, привнесенное им в музыкальную драму, кажется мне постоянно противоречащим духовному конфликту, в который вовлечены герои...»

Характерны последующие замечания Робера де Флерса: «Г-н Дебюсси воодушевляется. Он утратил свою недавнюю милую застенчивость. Он произносит слова с ударением, отчеканивает их. Чувствуется, что он выражает глубокое свое убеждение, которое долго обдумывал и бережно сохранил».

Аналогичные замечания мы находим, кстати сказать, и в других беседах журналистов с Дебюсси; они подчеркивают, насколько страстно и последовательно мыслил этот человек, порою столь молчаливый и скрытный.

После премьеры «Пеллеаса» Дебюсси чувствовал себя крайне усталым. В письме его к Роберу Годе от 13 июня 1902 года читаем: «...я испытываю такую усталость, что это напоминает неврастению — болезнь роскоши... переутомление и нервность этих последних месяцев в конце концов осилили меня...» [1] В этом же письме Дебюсси сообщал, что «Пеллеас» начинает исполняться как репертуарное произведение (певцы импровизируют, оркестр отяжелел) и что вскоре придется предпочесть «Белую даму».

Но, несмотря на огромную утомленность, Дебюсси уже обдумывал новые произведения, которые ему не суждено было никогда написать.

Еще в 1901 году (а может быть, и раньше) Дебюсси познакомился и вскоре подружился с француз-

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis. Paris, 1942, стр. 105.

ДЕБЮССИ
(1902, фотография П. Дюка)

ским поэтом и писателем Полем-Жаном Туле. Знакомство произошло в кафе Вебера. Туле принадлежал к богеме и вел самый ненормальный, хотя порою и «организованный» образ жизни — ложился спать рано утром и вставал в середине дня. Выходец из богатой семьи, Туле провел свою молодость, сочетая дендизм и безделье с занятиями литературой и искусством. Увлекаясь экзотикой под влиянием романов Лоти, он жил на острове Маврикий (в Индийском океане) и в Алжире, где началась его литературная деятельность. Однако творчество Туле при жизни осталось мало замеченным, и лишь в середине двадцатых годов нашего века интерес к его произведениям (частично изданным после смерти) заметно повысился. Автор изречения «Ничего нет более жестокого, чем сердце», Туле принадлежал к поколению разочарованных. Но,

в отличие от Пьера Луиса, скептически-насмешливое начало преобладало в нем над извращенностью. Эта черта, равно как и большая тонкость впечатлений, сближали Туле с Дебюсси, сделали длительной их дружбу, которая, хотя и с перерывами, но дотянулась до самой смерти композитора.

В стихотворениях Туле (см. прославившийся сборник «Les Contrerimes» [1], опубликованный в 1921 году) пленяют, помимо оригинальной конструкции строф, большая музыкальность, чисто импрессионистская образность мгновений, высокое поэтическое мастерство. Во многом Туле оказался продолжателем изысканной и чуткой поэзии Верлена, хотя и без страстных порывов последнего.

Любопытны критические статьи Туле, где он порою с большой симпатией говорит о Дебюсси, называя «Пеллеаса и Мелизанду» «шедевром выразительности и тонкости» [2].

Весьма занимательно собрание афоризмов Туле, напоминающих старых французских моралистов; это собрание вышло в свет после смерти автора под интригующим заглавием «Три обмана» [3] (книга имеет три раздела).

В этой книге много печали и разочарованности. «Порою в глазах твоего друга ты видишь незнакомца, смотрящего на тебя». «Немного блеска, немного пыли... это герой... или бабочка». «Деньги — третья рука». «Если ты боишься смерти, не слушай, как твое сердце бьется ночью».

Но встречается и едкое вольнодумство вроде: «Если правда, что бог создал человека по своему подобию, то это дает о нем нелестное представление». Попадаются также косвенные признания в любви к жизни. «Быть может, сладко быть мертвым. Но, ко-

[1] «Контррифмы».

[2] См. P.-J. Toulet. Notes de littérature. Paris, 1926, стр. 103. Любопытна и характеристика Дебюсси как художника, способного сладко растравлять душевную рану (там же, стр. 92).

[3] P.-J. Toulet. Les trois impostures. Almanache. Paris, 1925.

П.-Ж. Туле
Рисунок углем С. де Клозад

нечно, не сладко умирать». А когда мы читаем, например, следующие слова: «Бывают восхитительные весенние дожди, когда солнце как будто плачет от радости»,— в памяти живо встает поэтика музыкальных образов Дебюсси.

Вместе с Туле Дебюсси задумал написать оперу по сюжету комедии Шекспира «Как вам это понравится». В переписке поэта и композитора немало следов этого замысла, который, в конце концов, не дал результатов, хотя Туле работал над либретто, а Дебюсси обдумывал свою музыку.

Дебюсси, очевидно, очень хотелось сочинить нечто, резко отличное от «Пеллеаса»,— чтобы не повторяться. Так возник в это время и другой замысел — оперы на тему новеллы Эдгара По «Черт на колокольне». В письме Дебюсси к Мессаже от 9 июня 1902 года находим следующие разъяснения:

Кстати сказать, сохранилась заметка Дебюсси в его записной книжке: «Бывают дни, когда небо трогает, как любимое лицо» (см. Vuillermoz, стр. 156).

«Между прочим, я работаю над «Чертом на колокольне»; по этому поводу мне бы хотелось, чтобы Вы прочли или перечли эту сказку — чтобы иметь Ваше мнение».

«Там есть из чего извлечь нечто, в чем реальное смешивается с фантастическим в счастливых пропорциях. Можно найти там также иронического и жестокого черта, гораздо более дьявольского, чем тот род красно-серого клоуна, традиция которого у нас нелогично сохраняется. Я хотел бы также уничтожить ту идею, что черт — дух зла! Он попросту дух противоречия, и, возможно, именно он настраивает тех, которые думают не так, как все? Было бы трудно доказать, что они не нужны» [1].

Итак, Дебюсси, одновременно обдумывает сюжет из Шекспира и сюжет из По — первый полнокровно-жизненный и второй, насыщенный гротеском и нарочитыми преувеличениями. В этом сказалось раздвоение тогдашней эстетики Дебюсси, искавшей после «Пеллеаса» различных путей. Особо следует отметить интерес к По, который впоследствии закрепился, развившись в иную сторону.

В письме к Мессаже от 18 июня Дебюсси сообщал об испытываемом им «кризисе упадка духа» и жаловался, что никто в театре не испытывает к «Пеллеасу» «беспокойной нежности», свойственной Мессаже [2].

В письме к тому же адресату от 28 июня Дебюсси не без сочувствия высказывается о проекте поручить роль Пеллеаса женщине, г-же Ронэ [3] («это может показаться странным, но это не совершенное идиотство»).

При этом Дебюсси дает любопытную характеристику Пеллеаса: «В итоге, у Пеллеаса нет ничего от любовных манер гусара, и его запоздалые мужественные решения столь внезапно скошены шпагой

[1] Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 22.
[2] Там же, стр. 25—26.
[3] Поскольку первый исполнитель роли Пеллеаса, Жан Перье, не удовлетворял своими вокальными данными.

Голо, что, быть может, не было бы неуместности в такой замене?» [1]

В этом же письме проглядывает характерное отвращение Дебюсси к суете художественной жизни Парижа. Он пишет о «неистовом желании покинуть Париж со всеми содержащимися в нем так называемыми артистами. Ах! Мрачные пройдохи! Надо видеть, как они принимают вид страдающих запором, говоря об Искусстве! Но, черт возьми! Искусство — это вся жизнь. Это чувство сладострастное (или религиозное... что зависит от минут)» [2].

5 июля 1902 года наследник издателя Гартмана продал перешедшие к нему сочинения Дебюсси издателю Фромону. В июле Дебюсси ненадолго ездил к Мессаже в Лондон [3], а вернувшись в Париж, сообщил Мессаже, что нашел жену серьезно больной (почечные припадки, камни). «Поистине,— писал Дебюсси,— иронический и жестокий бог [4], управляющий нашими судьбами, заставляет нас сурово расплачиваться за наши самые чистые радости! Эти несколько дней, проведенных вблизи Вашей дружбы, не заслуживали такого исхода дела... Что бы ни было, мы вынуждены, по совету врача, покинуть Париж как можно скорее» [5]. В этом же письме Дебюсси подчеркивает свое полное доверие к Мессаже («а это очень редко у меня, я скорее закрыт на два поворота, настолько я боюсь мне подобных...»).

В конце июля Дебюсси с женой уехал в местечко Бишен (в Бургундии, департамент Йонн), где жил

[1] Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 31. Впрочем, услышав пение г-жи Ронэ, Дебюсси в письме от 2 июля решительно отверг эту возможность. Роль Пеллеаса была поручена певцу Риго.

[2] Там же, стр. 32.

[3] Любопытно его письмо от 16 июля жене из Лондона, подчеркивающее своим небрежно-шутливым тоном отсутствие глубокой привязанности и единства душ (см. Dietschy, стр. 154).

[4] Вспомним, что теми же словами Дебюсси недавно определил черта (см. выше).

[5] Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 41.

ее отец и где композитор уже провел август и часть сентября предыдущего года. В Бишене Лили продолжала болеть, и Дебюсси жаловался Мессаже: «Бог не очень-то любезен с нами» [1].

Вскоре, однако, состояние Лили заметно улучшилось, Дебюсси ожил. Он приглашал Мессаже приехать в Бишен, обещая ему если не жизнь в замке, то, «по крайней мере, спокойную и мирную жизнь полей, о которой говорят, что она успокаивает души, утомленные столичными шумами и канканами» [2].

Дебюсси наслаждался отдыхом, ничегонеделанием. В этом же письме он сообщает: «И вот... я принимаюсь вновь не за вскапывание моего сада, но я смотрю, как мой тесть вскапывает свой, и это удовлетворяет мои земледельческие желания».

В других письмах этого времени отмечены сходные настроения жажды отдыха. Видимо, тогда же было написано письмо к Туле, в котором Дебюсси сообщает, что «усердно трудится над тем, чтобы ничего не делать», и старается выработать «железное здоровье со стальными мускулами — как у молодого локомотива» [3]. 29 июля Дебюсси писал Ж. Марнольду, что чувствует «полное истощение» и живет среди куриц и петухов, которые бесконечно больше интересуются зерном, чем автором «Пеллеаса». Они «дают мне понять естественными криками, что не может быть вопроса о старинной эстетике». В этом же письме, говоря о влиянии немецкой музыки на французскую, Дебюсси отмечал, что Вагнер, быть может, «лишь красивый закат солнца» [4].

В начале августа Дебюсси совершил поездку по Бургундии, а 9-го вернулся в Бишен и писал на следующий день Жаку Дюрану, что почти закончил пересмотр партитуры «Девы-избранницы». Тут же

[1] Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 45.
[2] Там же, стр. 50.
[3] Correspondance de C. Debussy et P.-J. Toulet. Paris, 1929, стр. 13.
[4] Цитир. по автографу, хранящемуся в Библиотеке Конгресса в Вашингтоне.

Дебюсси повторил слова из письма в Туле о выработке железного здоровья и стальных мускулов. Характерно также признание: «Я понемногу забываю «Пеллеаса», публику Комической Оперы, и это для меня очаровательно» [1].

В письме к Мессаже от 8 сентября из Бишена читаем: «Я не написал ни одной ноты... Я не хвалюсь этим, но я был долгое время подобен выжатому лимону, и мои бедные мозговые оболочки не хотели больше ничего знать... Чтобы сделать то, что мне хочется, надо совершенно обновить мои выдвижные ящики. Начало нового сочинения представляется мне немного похожим на опасный прыжок, при котором рискуешь разбить себе поясницу».

«Моей жене лучше. Если у нее еще нет цветущего вида фермерши, то, по крайней мере, она выполняет ее функцию, проводя свою жизнь среди животных, которые в этой стране, как и во многих других, очень превосходят людей» [2].

В начале сентября в № 10 «Revue Bleu» появилась статья Камиля Моклера «Музыкальная живопись и слияние искусств». В этой статье автор отмечал развитие стремления к слиянию искусств, справедливо возводя его еще к «Соответствиям» Бодлера. Он находил, что «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси соблюдает вкус и чувство меры на этом опасном пути. По мнению Моклера, слияние искусств в театре не дает должного результата. Слияние должно происходить в душе, оно должно быть внутренним, а не внешним [3].

При этом, согласно Моклеру, музыка стала во главе подобного слияния. Она вызвала к жизни музыкальную поэзию (Верлена и др.), музыкальную живопись (художников-импрессионистов), в которых слово и краска становятся основами самостоятельного «симфонического» развития. Если Дебюсси — живо-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 6.
[2] Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 55.
[3] Моклер говорит о внушении, о «суггестивности» (модный доныне среди идеологов декадентства и модернизма термин!).

писец, то Моне — музыкант. Моклер подчеркивает даже общность терминов музыки и живописи: тон, гамма, нота, этюд, гармония, тема, мотив и т. д.

Очень ясна общая тенденция рассуждений Моклера, типизирующего некоторые весьма характерные художественные тенденции своего времени. Моклер не призывает к тому, чтобы сделать музыку более ясной, отчетливой, правдивой. Напротив, он приветствует наименьшую ясность, наименьшую отчетливость живописи и поэзии, их «музыкальность» и идейную неопределенность. В данном плане крайне показательно положение Моклера: искусство не морально и не противоморально, оно — аморально в том смысле, что стоит вне морали.

В октябре идея сочинения оперы «Как вам это понравится» продолжала активно интересовать Дебюсси.

В письме к Туле от 21 октября Дебюсси сообщал, что он крайне занят и даже «тупеет» от репетиций возобновляемого «Пеллеаса», но, вместе с тем, одобрял второй план либретто, присланный Туле. В другом письме к Туле (также написанном в октябре) Дебюсси даже распространялся по поводу желанных частностей построения либретто и оперы. Однако отъезд Туле в Индокитай помешал развитию замысла, который приостановился на пятнадцать лет.

В октябрьском номере ежемесячника «Musica» (№ 1) был опубликован ответ Дебюсси (наряду с ответами Брюно, Мессаже, д'Энди и других музыкантов) на вопрос о желательности музыкальной ориентации, о будущем музыки. Дебюсси призывал упразднить нынешнюю систему преподавания гармонии, при которой все обучаются гармонизовать одинаково.

«Старый Бах, содержащий в себе всю музыку,— писал Дебюсси,— не обращал внимания, поверьте мне, на гармонические формулы. Он предпочитал им свободную игру звучностей, кривые которых, параллельные или противостоящие, подготавливали неожиданный расцвет, украшающий нетленной красотой самую маленькую из его бесчисленных тетрадей».

ДЕБЮССИ
(1902, фотография Надара)

В то время, по словам Дебюсси, музыка участвовала в «законах красоты, вписанных во всеобщее движение природы». Тогда господствовала «восхитительная арабеска», теперь же наступила эпоха «накладного стиля» («style plaqué»).

Осуждая вагнеризм и итальянизм во французской музыке, Дебюсси выражал надежду, что музыка достигнет «ясности и собранности выражения и формы (основных качеств французского гения)».

«Искусство,— писал Дебюсси,— самая прекрасная из иллюзий [1]. И хотя пытаются воплощать им жизнь в ее повседневном обличье, следует пожелать искусству оставаться иллюзией из опасения, чтобы оно не стало вещью утилитарной, скучной, как завод. Народ, равно как и избранные, разве не приходят они к искусству для того, чтобы искать в нем забвение, которое есть также одна из форм иллюзии? — Сама улыбка Джоконды, вероятно, никогда не существовала материально, и, тем не менее, прелесть ее бессмертна. Не будем же разочаровывать никого, сводя мечту к слишком определенным реальностям...»

Цитированные отрывки характерны как большой симпатией Дебюсси к принципам полифонии, узорчатости музыкальной ткани, так и мерой его отношения к задачам правды в искусстве. Постоянно стремясь к этой правде (таковы хотя бы тенденции речитативного стиля «Пеллеаса и Мелизанды»), Дебюсси, вместе с тем, смертельно боится «утилитаризма», нарушения идеалов мечты в художественных образах. Тем самым Дебюсси сильно ограничивает понятие правды, он избегает полной, всеобъемлющей правды. Что же касается слов о роли искусства, как средства «забыться»,— то они вновь свидетельствуют о мучительном разладе с прозаизмом окружающего, об отвращении к настоящему и страхе перед будущим.

Сохранилось довольно много изображений Дебюсси, относящихся к 1902 году. Своеобразный интерес представляет фотография, снятая Надаром на следующий день после премьеры «Пеллеаса» [2]. У Дебюсси на этой фотографии какой-то бесшабашный и встрепанный вид. Он стоит около палисадника. Пиджак расстегнут и полуоткинут назад, костюм помят, обе руки на уровне груди, шляпа едва держится на голове, взгляд настойчив и сосредоточен, на лице чуть

[1] Употребленное здесь слово «mensonge» может быть переведено и как ложь, заблуждение, вымысел.— *Ю. К.*

[2] См. A. Gauthier, № 98, и иллюстрацию на стр. 421.

ДЕБЮССИ
(1902, фотография П. Дюка)

заметная улыбка. Портрет был послан Мессаже с полуюмористической надписью: «Воскресенье над городами! Воскресенье в моем сердце».

Три фотографии Дебюсси, снятые 11 мая 1902 года Полем Дюка, рисуют нам человека, достигшего чего-то важного после многих и долгих трудов. В выражении лица заметны удовлетворенность и успокоенность, которые не заслоняют глубокой и будто печальной усталости. Другие фотографии, пожалуй, менее интересны. Таковы снимки, сделанные на про-

[1] A. Gauthier, №№ 89—91. См. также Dietschy, стр. 207. Две из этих фотографий см. на стр. 413 и стр. 423 этой книги.

«Дебюсси с женой Р. Тексье (1902)

гулке в компании с женой, Полем Пужо, Пьером Лало, Полем Дюка, а также с одним лишь Лало [1].

Одна из фотографий Дебюсси с женой [2] рисует нам его вялым и скучающим, на другой (снятой в Бишене) [3] трудно уловить какие-нибудь определенные эмоции.

Широко известен портрет Дебюсси, написанный Жаком-Эмилем Бланшем и выставленный в Салоне 1902 года [4]. Сидя в кресле, Дебюсси опустил левую руку, а правой держится за отворот пиджака. Голова наклонена вправо, взгляд устремлен вдаль, выражение задумчивое. Этот портрет до сих пор нередко репродуцируется, но, скорее всего, он мало правдив. Самое неубедительное в этом портрете — театральная поза, выражающая шаблонное представление о «творящем» художнике, тогда как многочисленные сохранившиеся фотографии Дебюсси и его литературные портреты свидетельствуют о другом — большой не-

[1] A. Gauthier, №№ 93 и 94 (и на стр. 388 этой книги).
[2] Там же, № 67 (и на данной странице).
[3] Там же, № 95.
[4] Там же, № 99 (и на стр. 399 наст. книги).

принужденности жизненного поведения наряду со скрытностью, застенчивостью и простотой.

Можно упомянуть и занятную карикатуру на Дебюсси (работы Жоржа Вилла), на которой он изображен в виде свирепого «революционера» с факелом и знаменем в волосатых руках, с топором за поясом, зовущим на сокрушение какой-нибудь Бастилии[1]. Как видно, даже так воспринимали некоторые современники композитора, столь настойчиво стремившегося быть изящным и красивым в музыке, пленительным и обаятельным для слуха.

Чем внимательнее и пристальнее мы вглядываемся в иконографию 1902 года, сопоставляя ее с более ранней и более поздней, тем яснее становится переломное значение рубежа, отмеченного завершением и постановкой «Пеллеаса». На предшествующих изображениях Дебюсси чувствуется что-то беспокойное, полное надежд и исканий. На последующих изображениях появляются черты уверенности и даже стабильности.

1902 год завершил период самого интенсивного и бурного развития творческой личности Дебюсси. В последующие годы она уже не выказывает столь сильных порывов. Зрелость приносит разнообразные плоды, усовершенствует и частично развивает те или иные качества. А еще позднее начинает малопомалу выступать и рассудочная, охранительная тенденция.

[1] См. A. Gauthier, № 101.

Глава девятая

ПОЗДНЯЯ ЛЮБОВЬ

(1903—1905)

Эти годы ознаменовались во Франции новым значительным подъемом освободительного движения. Несмотря на сопротивление реакции и под давлением передовой общественности продолжалось закрытие многих школ, находившихся во власти духовенства, распускались монашеские ордена. Обострились отношения правительства с папской курией, встал в порядок дня закон об отделении церкви от государства, который в конце концов был проведен.

Сильное развитие стачечной борьбы выдвинуло в начале двадцатого века Францию на первое место в Европе.

Революционные события 1905 года в России (начиная с «Кровавого воскресенья» 9 января) вызвали горячие отклики во Франции. Французские рабочие обращались к русским со словами любви и поддержки, выражали свою солидарность множеством крупных и продолжительных забастовок. Прогрессивная интеллигенция также стремилась способствовать успеху русских революционеров (так, под председательством Анатоля Франса возникло «Общество друзей русского народа»). С другой стороны, французская буржуазия особенно охотно усиливала свою финансовую помощь царскому правительству, побуждая его подавить русское революционное движение и этим охладить сердца

истинных французских прогрессистов. Классовые противоречия обострялись, наступала новая эпоха.

В апреле 1905 года была создана «Объединенная социалистическая партия», провозгласившая себя партией классовой борьбы и революции. Но возглавить массовое пролетарское движение этой партии не удалось, скоро и в ней укрепились тенденции реформизма.

Естественно, что в условиях роста общественных противоречий [1] французское искусство этого времени обнаружило остроту контрастов идейно-художественного порядка.

С одной стороны, продолжало развиваться (особенно в литературе) демократическое течение, выдвигавшее все более отчетливые и решительные требования переустройства общества. С другой стороны, многие ветви искусства, не примыкавшие прямо к реакции, все решительнее устремлялись в аполитизм, убегая от «проклятых» мировых вопросов, культивируя различные виды «искусства для искусства», ища истины то в безудержном «новаторстве», то в обращении к архаике.

Вместе с тем, неустойчивость социальной почвы, приближающиеся издалека громовые раскаты революций и войн не могли оказаться бесследными ни для одной из групп художников. Самые прогрессивные из них прислушивались к этим раскатам с глубокой радостью и надеждой, проникались волнующим сознанием близких и благотворных перемен. На те же группы деятелей искусства, которые не объединились с реакцией, но не смогли примкнуть и к революции, предчувствия грозных событий действовали угнетающе. Они уже не находили сил замкнуться в области прекрасного, так как жизнь неумолимо вторгалась туда, разрушая ту или иную «башню из слоновой кости».

Поэтому в искусстве начал постепенно разви-

[1] Вдобавок, к лету 1905 года возникла вновь грозная опасность войны с Германией.

ваться и убыстряться переход от красоты к безобразию, от культа прекрасного к видениям болезненным и уродливым, к пугающему, страшному или отвратительному. Эти черты давно жили в бодлеризме, но если там они могли показаться кокетливо-эпатирующими, то теперь стали угрожающе разрастаться, все более покушаясь вообще задушить красоту художественных образов. Лишь мастера, сформировавшиеся много раньше, оставались как бы в стороне от этой измены красоте, но они все меньше могли влиять на требования моды.

Декадентские и реакционные течения французской литературы проявляют себя в это время достаточно активно. В сборнике новелл Пьера Луиса (1903) выступают, как и в былой его «Афродите», черты жестокости и извращенности. Восходящий кумир любителей занимательного чтения Клод Фаррер публикует в 1905 году роман «Цивилизованные», где пытается идеализировать колониализм и выдвинуть «положительные» типы его героев.

Продолжается творчество Ренье. В романе «Каникулы скромного молодого человека» (1903) он развлекает себя и читателя поэтизацией чувственности, развивающейся в душе юного бездельника, с наблюдательной и мягкой иронией рисуя провинциальный быт. К славе восходит Поль Клодель — апостол «тоталитарной веры», начинает печататься (1903) в журнале «Празднество Эзопа» Гийом Апполинэр.

Анри Бергсон в своем «Введении в метафизику» (1903) усиленно проповедует релятивизм, превращая диалектику в софистику. Он заявляет, что «не существует двух моментов у одного и того же сознательного существа, которые были бы тождественны», что «единство личности подобно призраку», что «не существует душевного состояния, как бы просто оно ни было, которое не менялось бы каждое мгновение», и т. д. [1]

[1] Анри Бергсон. Собрание сочинений, том 5. СПб., 1914, стр. 8, 18, 24.

Среди писателей заметна и тенденция преодолеть отвлеченности и туманности символизма, найти выход ко всеобщим интересам человечества в возрождении былых утопических теорий, долженствующих объединить всех людей на земле. Таково формирующееся в 1905 году течение «унанимистов», объединяющее писателей Жоржа Дюамеля, Люка Дюртена, Жюля Ромена и других.

Но наиболее передовые идеи звучат у тех, кто, не поддаваясь искусственным, односторонним или устаревшим теориям, ищет истины в трезвом наблюдении и глубоком осмыслении окружающего.

Стоит вспомнить, что в 1904 году, за год до своей смерти, ветеран научно-свободолюбивого романа Жюль Верн публикует роман «Властелин мира», где показывает историческое перерождение человеколюбия в ненависть к людям и научного гуманизма в «научный» деспотизм.

Крупнейшими фигурами прогресса во французской литературе остаются в эти годы Анатоль Франс и Ромен Роллан.

В 1904 году выходит в свет сборник новелл Франса под общим заглавием «Кренкебиль, Пютуа, Рике и несколько других полезных рассказов». Новелла «Кренкебиль» становится одним из самых сильных и самых образных разоблачений несправедливостей буржуазного общества, где вовлечены в действие и быт улиц, и полиция, и суд.

Все более сближаясь с освободительным рабочим движением, Франс в 1905 году вступает в Социалистическую партию. На митинге 3 февраля 1905 года (в Доме ученых обществ в Париже), откликнувшемся на события русской революции, Франс произносит знаменательные слова: «Знайте, товарищи: в этот час на обломках рухнувшего аристократического строя и вымирающих каст, на руинах капиталистического общества поднимается мирный труженик — пролетариат, и завтра он станет хозяином целого мира» [1].

[1] А. З. Манфред. Очерки истории Франции. М., 1961, стр. 438.

Ромен Роллан занят первыми книгами эпопеи «Жана Кристофа». Это — «Заря», «Утро» и «Подросток» (1903—1904). Вместе с тем, Роллан много делает для идейного насыщения музыковедения, для вывода его из спертой атмосферы «ученых изысканий» на простор истинной человечности. В 1903 году появляется «Жизнь Бетховена», где любимый герой Роллана предстает во всей красоте и силе своего гуманизма, как один из прототипов Жана Кристофа. В высказываниях о состоянии и судьбах французской музыки («Revue Bleue» от 26 марта 1904 года) Роллан ратует за создание общенациональной французской музыкальной школы, метко характеризуя типические черты французского музыкального искусства.

Если во французской литературе этих лет так отчетливо рисуются прогрессивные фигуры Анатоля Франса и Ромена Роллана, то трудно найти нечто равное в области живописи (хотя, разумеется, не следует недооценивать такого мастера политической графики, как Стейнлен).

Основные силы живописи направлены на поиски новых форм, хотя и тут порою возникают сильные эмоции протеста.

В 1903—1904 годах Моне создает новую серию «лондонских Парламентов», гораздо более декоративных, чем ранние. С особой любовью и неоднократно пишет теперь художник синие или синезеленые силуэты башен Парламента на фоне пылающего неба или туманной атмосферы, сквозь которую пробиваются лучи солнца. Продолжается и увлечение Моне кувшинками в его саду в Живерни. Стареющий мастер не устает без конца вглядываться в тот же сюжет, стараясь уловить новые и новые оттенки, словно наслаждаясь мыслью, что только он один способен находить бесконечное красочное разнообразие в самом простом мотиве и утончать свое восприятие до крайних пределов.

Умирают Писсарро и Гоген (1903). На картине Гогена «Женщины и белая лошадь» (1903) еще господствуют бурные переливы красных, синих и зеле-

ных тонов. Но последний пейзаж Гогена («Бретонская деревня зимой», 1903) вновь полон сдержанности и печали, подобно самым ранним его картинам. Снег покрывает землю, крыши, деревья, кусты и только отблеск низкого солнца на колокольне слегка напоминает о недавних оргиях колорита.

В творчестве Пикассо окончательно формируется круг образов, подчеркивающих сочувствие к обездоленным и смятым жизнью. Голодные, старики с телами и лицами, изуродованными лишениями, массивные фигуры атлетов и хрупкие — детей — все это выражает социальные симпатии художника, его потребность обнажить язвы общественной жизни. Таковы, например, «синие» картины: «Старый еврей с мальчиком» (1903), «Две сестры» (1904); таковы «розовые» картины: «Девочка на шаре», «Атлет» (1905). Таковы рисунки вроде «Старухи со шляпой» (1903) или «Скудной еды» (1904). Изображая голые, истощенные тела, Пикассо выражает беспомощность человека посреди жестокого, равнодушного общества. При этом однотонный колорит служит дополнительным средством воздействия, создавая на «синих» картинах эмоцию печали, унылой «лунности».

Анри Руссо продолжает культивировать наивность в передаче свирепых или спокойных сюжетов. Так, на картине «Голодный лев» (1905) мы видим хищника в тропическом лесу, деловито пожирающего покрытую ранами антилопу. А на картине «Святое семейство» (1905) золотистый колорит способствует умиротворенности бытовой сцены: Иосиф невозмутимо курит трубку, а Иисус энергично сосет грудь Марии.

Движение «диких» («фовистов») в эти годы уже развернулось. «Дикость» яснее всего выступает у Матисса (портреты, пейзажи Сен-Тропеза и др.), Брака (ранние пейзажи), Вламинка и Дерена (пейзажи и портреты). Несмотря на те или иные индивидуальные различия (например, тяжесть колорита у Вламинка и легкость его у Матисса), их роднят общая возбуждающая и вызывающая пестрота красок,

резкая гипертрофия контрастов и дополнительных цветов, подчеркнутая небрежность рисунка, техника изолированного соположения мазков, как бы огрубляющая приемы пуантилизма (который, кстати сказать, еще представлен в это время творчеством Синьяка и Кросса). Напротив, Марке в это время уже заметно отличен от прочих «фовистов» чувством меры, поисками натуральности даже в новой, упрощенной манере, антипатией к вызывающим приемам, как таковым (пейзажи Ментоны и Парижа). В творчестве Марке, чуждающегося моды и попыток «эпатировать», избегающего славы и предпочитающего творческое одиночество, сказывается очень своеобразная ветвь искусства, которая как бы следует заветам импрессионистов в новых условиях. Марке сочетает простоту, почти элементарность обобщений с большой непосредственностью и поэтическим восприятием мира. В этом смысле его искусство родственно некоторым тенденциям, развивающимся в «неоклассический» период творчества Дебюсси.

Роден в эти годы уже не берется за большие, монументальные темы, он делает скульптурные портреты. Старая любовная тема Родена теперь выступает у Майоля («Страсть», горельеф, около 1904 г.), однако в более реальных формах, без романтической увлеченности.

Французская музыка продолжает выказывать силу традиций и сравнительную осторожность поисков. Сен-Санс пишет реже и реже, в творчестве Форе — затишье. Д'Энди сочиняет монументальную Вторую симфонию (1902—1903), не избегая в ней различных новшеств (например, целотонности и увеличенных трезвучий), но по-прежнему основываясь на скучноватой добропорядочности эмоций, достоинства которой возвышены превосходным мастерством, изобретательностью контрапункта, тематических разработок, ритмики. Некоторые краски с импрессионистской палитры можно найти в трехчастной симфонической поэме д'Энди «Летний день в горах» (1905), звукописующей «Утреннюю зарю», «День» и

«Вечер». Но и тут остаются незыблемыми прежние устои искусства д'Энди: не поднимаясь до философского пантеизма, оно продолжает восхвалять «творца», с большой эмоциональной благопристойностью следуя заветам Франка и Листа и любезно, с готовностью предоставляя на страницах партитуры место отзвукам народных песен и танцев.

Между тем Равель пишет вокальный цикл с оркестром «Шехеразада» (1904), Сонатину для фортепиано (1905), фортепианный цикл «Зеркала» (1905).

Фортепианное творчество Равеля этих лет очень показательно. Беря от Дебюсси целый ряд элементов и, главным образом, принципы стушеванности контуров, приемы колористического построения формы, Равель, однако, отнюдь не оказывается его верным последователем. Вместо терпкости Дебюсси у Равеля чаще чувствуется сладость, вместо строгого подчинения технического музыкальному — культ блестящей виртуозности и т. п.

Разумеется, и у Равеля мы не находим ничего подобного крайностям «фовистов» или Пикассо. Остается упомянуть Эрика Сати. Но его эксцентрика проявляет себя сильнее всего в заглавиях («Пьесы в форме груши» — 1903); к тому же, он в 1905 году поступает учиться в... Schola Cantorum!

Личная жизнь Дебюсси оказалась в 1903—1905 годах богатой происшествиями и событиями.

1 февраля 1903 года он получил орден Почетного Легиона благодаря инициативе музыковеда Жюля Комбарье, работавшего в министерстве народного просвещения. Это событие произвело сильнейшее впечатление на отца Дебюсси [1] и, конечно, содействовало признанию композитора в обществе.

Весной 1903 года Дебюсси ездил в Лондон как корреспондент газеты «Gil Blas» (он снова взялся за писание статей — не столько из внутренней потребности, сколько ради заработка: материальное положение продолжало оставаться неустойчивым и невер-

[1] См. Peter, стр. 102.

ным). Любопытно, что во время поездки, услышав, как его спутник, толстый молодой человек, насвистывает лейтмотив из «Зигфрида», Дебюсси демонстративно принялся свистеть мелодию знаменитого «Лотарингского марша» (1892) Луи Ганна [1].

Характерно письмо Дебюсси Пьеру Луису от 17 июня 1903 года, свидетельствующее о распаде старой дружбы и о попытках вернуть ее светлые, волнующие воспоминания. Дебюсси сообщает, что заплакал, получив книгу Луиса и увидев его почерк. «Ты тот из моих друзей,— пишет Дебюсси,— которого я, конечно, любил больше всех...» [2] Но восстановить старое было невозможно, а немного более года спустя наступил и окончательный разрыв.

К лету 1903 года в парижской прессе распространились ложные сведения, что Дебюсси якобы сочиняет или даже заканчивает партитуру оперы «Как вам это понравится». На деле же происходило только рассеянное и часто прерывавшееся обдумывание этого сюжета.

22 июня Дебюсси присутствовал на представлении балета Рамо «Гирлянда». По воспоминаниям Луи Лалуа, именно с этого дня следует датировать особенную привязанность Дебюсси к Рамо. В конце представления от кричал: «Да здравствует Рамо! Долой Глюка!» [3]

В августе и сентябре 1903 года Дебюсси жил в Бишене. Он отдыхал, попутно сочиняя «Эстампы», подумывая об опере «Черт на колокольне». Как и обычно, жизнь вдали от Парижа радовала Дебюсси тишиной и обаянием любимой природы. В июльском письме к Фромону находим следующие строки: «Здесь мы вдали от суетного шума столиц и 14 июля

[1] Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 57. Луи Ганн (1862—1923) — французский композитор, автор опереточной и бытовой музыки.

[2] Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 173.

[3] L. Laloy. Debussy. Paris, 1944, стр. 92. См. также восторженное высказывание Дебюсси о «Гирлянде» с попутным выпадом по адресу Леонкавалло в письме к Мессаже от 29 июня 1903 г. (Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 66).

доходит до нас только очень спокойным и как бы засурдиненным» [1]. 7 сентября он писал Мессаже: «Когда нет средств платить за путешествия, нужно заменять их воображением... я, надеюсь, не возвращусь в Париж раньше октября» [2].

12 сентября Дебюсси сообщал тому же адресату по поводу замысла «Черт на колокольне»: «...сценарий почти готов, колорит задуманной мною музыки почти установлен; остается много бессонных ночей и большая надежда в конце всего этого. Что касается людей, выказывающих мне дружбу и надеющихся, что я не смогу никогда выйти из области «Пеллеаса», то они старательно закрывают себе глаза. Они нисколько не ведают, что, приключись такое, я бы немедленно принялся выращивать ананасы в комнате, так как считаю самой досадной вещью — «повторяться». Возможно, к тому же, что те же люди сочтут скандальным, если я покину тень Мелизанды ради иронического пируэта черта; вот предлог лишний раз обвинить меня в странности» [3].

30 сентября Дебюсси писал Дюрану: «Увы! радость жить с добрыми старыми деревьями окончена, надлежит возвращаться к «добрым людям Парижа...» [4]

Фотографии Дебюсси, относящиеся к 1903 году, сделанные Надаром [5], носят официальный, «казовый» характер. И, все же, на них явственно проглядывает новая черта уверенности: Дебюсси становился «мэтром», он быстро шел от известности к славе.

1903 год явился для Дебюсси новым значительным этапом его критической деятельности — с января по июнь он работал музыкальным корреспондентом парижской популярной газеты «Gil Blas». Прежде, чем говорить об этом этапе, на котором Дебюсси впервые

[1] Dietschy, стр. 164.
[2] Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 70.
[3] Там же, стр. 74—75.
[4] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 15.
[5] A. Gauthier, №№ 104—106 (и стр. 449 настоящего издания).

соприкоснулся с широкой читательской публикой, отметим его ответ на «Анкету о немецком влиянии», опубликованный в «Mercure de France» (январь 1903 года, № 157).

Здесь Дебюсси писал, что влияние вредит лишь тогда, когда оно становится подражанием. «К тому же, трудно уточнить влияние второй части «Фауста» Гёте или Мессы си минор Баха; эти произведения останутся памятниками Красоты, столь же единственными, сколь и неподражаемыми; они имеют влияние, подобное таковому моря или неба, и оно является, по сути дела, не немецким, но универсальным».

Касаясь Вагнера, Дебюсси полагал, что музыканты должны быть ему благодарны за «Парсифаль», доказывающий бесполезность формул и являющийся «гениальным опровержением» «Кольца Нибелунга». Однако и Вагнер, «если можно выразиться немного напыщенно (что ему подобает), был прекрасным закатом солнца, который приняли за утреннюю зарю...» По мнению Дебюсси, не следует бояться периодов влияний и подражаний. «Эти периоды необходимы тем, кто любит исхоженные и спокойные дороги». А другие идут дальше — туда, где порою приходится так горько страдать, найдя красоту.

В газете «Gil Blas» Дебюсси опубликовал двадцать четыре статьи, часть содержания которых впоследствии вошла в сборник «Господин Крош, антидилетант». Здесь можно дать лишь очень краткий обзор этих статей, останавливаясь на наиболее существенном.

В номере от 12 января Дебюсси цитирует свою вступительную статью из «Revue Blanche», где он говорил о принципах своей критики, о неоспоримости Мейербера, Тальберга и других. Бо́льшая часть статьи посвящена оценке оперы «Чужой» д'Энди [1], в которой похвалы не кажутся очень искренними. Быть может, наиболее любопытны здесь попутные

[1] См. Croche, стр. 165—174.

замечания о «вечном разладе между Красотой и вульгарностью толп», о том, что веризм с его «грубой эстетикой» стремится «раздавить музыку» своими телегами.

В номере от 19 января Дебюсси печатает «Рассуждения о музыке на открытом воздухе»[1]. Здесь, наряду с беглыми выпадами по адресу веризма и указанием на исчезновение любви к шарманкам во Франции, находим интересную идею создания специальной и, притом, высокохудожественной «пленэрной» музыки. При этом Дебюсси занимают и возможности своеобразного звучания такой музыки, и возможности ее воздействия на широкую публику. По мысли Дебюсси, это должна быть музыка крупных линий, со смелой трактовкой голосов и инструментов, которая могла бы парить над вершинами деревьев, посреди света и воздуха, которая могла бы оправдать те или иные гармонические последовательности, кажущиеся ненормальными в концертных залах. «Быть может, нашли бы средство освободиться от мелких пристрастий формы, от произвольного уточнения тональностей — того, что так неловко стесняет музыку». Дебюсси призывает добиваться не грубого, а возвышенного, пользуясь эхом, чтобы «продлить грезу гармонии в душе толпы». Эти и подобные им рассуждения Дебюсси не свободны, конечно, от фантастики. Они, к тому же, опираются на требования синтеза впечатлений, выраженные в цитированной выше статье К. Моклера. Но идею Дебюсси о выносе художественной музыки за пределы концертных залов (помня старую практику эпохи Ренессанса) нельзя не назвать живой и плодотворной.

Другая часть этой статьи посвящена высокой оценке музыки «Намуны» Лало (причем Дебюсси вспоминает свои юношеские восторги), новым похвалам по адресу «Чужого» д'Энди (Дебюсси, однако, тонко оттеняет невозможность заменить мастерством эмоцию) и иронии по поводу Вагнера. Вагнер проти-

[1] См. Croche, стр. 89—95.

вопоставлен Баху, поскольку Бах «распространяет свою власть на музыку», а Вагнер «идет... стушевываясь... как черная и тревожащая тень». В сноске Дебюсси утверждает наличие у Рихарда Штрауса не вагнеровского влияния, но влияния оркестровой манеры Листа и страсти Берлиоза к философским анекдотам.

В номере от 21 января Дебюсси маленькой информационной статьей отмечает успех «Титании» Ю.

В номере от 26 января Дебюсси немало и не без иронии пишет о музыке Ю. Очень теплые строки посвящены (по ассоциации «Титания» — «Оберон») Веберу [1], как поэту фантастического. По словам Дебюсси, «даже наша эпоха, столь богатая оркестровой химией, не многим превзошла его». Дебюсси считает Вебера отцом романтической школы, в которую вошли и Берлиоз, и Вагнер, и Рихард Штраус. Особенно хочется отметить небольшой отрывок, в котором угадываются собственные творческие идеи Дебюсси: «одна лишь музыка властна вызывать по своей прихоти неправдоподобные пейзажи, мир несомненный и химерический, тайно создающий загадочную поэзию ночей, эти тысячи безымянных звуков, которые издают листья, ласкаемые лунными лучами» [2].

В номере от 2 февраля Дебюсси выступил горячим защитником Рамо и критиком Глюка [3], считая, что «гений Глюка находит в творчестве Рамо глубокие корни», но Глюк не смог возместить Рамо.

В этой же статье Дебюсси хвалит «прекрасную увертюру» к «Фрейшюцу» Вебера, особенно отмечая силу конструкции и поразительный эффект до мажора перед концом. Сюита «Намуны» Лало названа «шедевром ритма и колорита». Любопытна также заметка о Планкетте в разделе некрологов: «Я никогда не видел и не знал г. Р. Планкетта и слышал «Корневильские колокола» только по-русски».

[1] См. Croche стр. 97—101.

[2] К этому образу Дебюсси возвращается и в статье от 16 марта.

[3] См. Croche, стр. 103—111 (с пропусками).

В номере от 16 февраля Дебюсси высказывается о Шестой симфонии Бетховена, «Мазепе» Листа и их исполнителе — Вейнгартнере [1]. Оценка Пасторальной симфонии — ироническая, Дебюсси порицает ее наивную звукопись, считая, что у Бетховена много страниц, где он глубже передает эмоциональные впечатления «невидимого» в природе. В «Мазепе» Дебюсси находит и худшие пороки (вплоть до заурядности), и страсть, способную безоглядно увлекать, подлинную любовь к музыке.

Остроумно характеризует Дебюсси внешний вид Вейнгартнера (напоминающего «новый нож») и его манеру добиваться сильных эффектов простыми и величавыми жестами.

В этой же статье интересна оценка «Травиаты». Дебюсси считает, что в опере Верди уже имеются зачатки, зародыши веризма, но, все же, очень отличает Верди от веристов. Оценка Верди такова: «Это никогда не претендует на глубину. Все дано с фасада, и, вопреки печали ситуаций, всегда есть солнце. Эстетика этого искусства, конечно, фальшива, так как нельзя выразить жизнь песнями. Но Верди присущ род героической лжи о жизни, быть может, более прекрасной, чем опыт реальности, испробованный новой итальянской школой Пуччини, Леонкавалло, претендующей на характеристические этюды и даже на род грубой психологии, что приводит, в действительности, лишь к простым анекдотам» [2].

Нетрудно заметить, что в оценках и Верди и веристов Дебюсси близок к суждениям ряда русских композиторов-классиков.

В номере от 23 февраля Дебюсси начинает свою статью «Открытым письмом к г-ну кавалеру В. Глюку» [3]. Это — памфлет в оригинальной форме обращения к давно умершему. Дебюсси просит Глюка извинить «недостаток восхищения» его творчеством:

[1] См. C r o c h e, стр. 113—118 (с пропусками).
[2] Аналогичны и высказывания о Масканьи.
[3] См. C r o c h e, стр. 201—209.

«Я не забуду об уважении, которое следует выказывать столь знаменитому, как Вы».

Обвинения Глюку, вкратце, следующие. Дебюсси называет его придворным музыкантом [1], а его искусство парадным и церемонным, чуждым простым людям. «Мы изменили все это, господин кавалер; у нас общественные требования, и мы хотим трогать сердца людских толп».

«Говоря между нами, Ваша просодия дурна; по крайней мере, Вы делаете из французского языка язык ударений, тогда как он, напротив, есть язык нюансов (я знаю... Вы немец)». Глюку Дебюсси противопоставляет Рамо (и его декламацию, и его композиторское дарование, и даже бóльшую близость его к греческому искусству — хотя «греком» считали Глюка). По поводу преобладания драматического действия над музыкой у Глюка Дебюсси восклицает: «Разве это так великолепно? Во всяком случае, я предпочитаю Вам Моцарта», который «беспокоится только о музыке». Едва ли не главную вину Глюка Дебюсси усматривает в том, что он всей своей системой подготовил падение французской музыки «в руки Вагнера».

Суждения Дебюсси о Глюке достаточно противоречивы. Так, обвинение Глюка в отсутствии демократизма плохо вяжется с восхвалением аристократического искусства Рамо, а апелляция к Моцарту, который «беспокоится только о музыке»,— с идеями самого Дебюсси, отрицающего чисто музыкальное в опере. Однако легко заметить основу инвектив Дебюсси против Глюка: это борьба за французское искусство, за французский музыкальный стиль.

В этой же статье мы находим ряд отдельных высказываний о композиторах. Дебюсси упоминает «старого И. С. Баха, отца всех нас», романсы Дюпарка, «о которых нельзя больше ничего сказать, так как они

[1] Кстати сказать, здесь в Croche (на стр. 202) опечатка: coeur вместо cour, что превращает «придворного музыканта» в «музыканта сердца».

безукоризненны»; хвалит музыку Шоссона, отмечает «забавное скерцо» Бородина.

Любопытно, далее, суждение Дебюсси о симфонии Ги Ропарца на бретонскую тему. Дебюсси против тематических разборов симфоний, печатаемых в программах, на которые иные смотрят с беспокойством, другие с тупым оцепенением, а третьи... просто кладут в карман. Дебюсси считает «опасным посвящать профанов в секреты музыкальной химии».

Вновь заметна антипатия Дебюсси к симфонии вообще, хотя он и хвалит Ропарца. Ссылки на личные живые впечатления от Бретани оттеняют прохладное отношение Дебюсси к рассудочному симфонизму, равно как и упоминание симфонии Моцарта (ми-бемоль мажор), исполнявшейся после симфонии Ропарца. Музыка Моцарта показалась полной «лучистой легкости», напомнила «группу красивых детей, весело смеющихся на солнце».

В номере от 2 марта статья Дебюсси распадается на две части. Первая из них [1], посвященная вопросам народного театра, содержит немало скепсиса. Дебюсси признается, что известные ему попытки распространить искусство в публике оставили у него глубоко грустное воспоминание. Он понимает ненужность для народа «всех психологических или светских тонкостей современного репертуара». Но реальные предложения Дебюсси туманны. Он даже полагает полуиронически, что, быть может, самым лучшим было бы возродить старые цирковые игры времен римских императоров. А отбросив иронию, Дебюсси апеллирует (как и Вагнер!) к древней Греции, призывает объединить Народный театр и Народную оперу [2]. В конце этого раздела статьи звучит печаль по поводу забвения красоты и установившегося царства посредственности («чудовища с тысячью голов») в

[1] См. Croche, стр. 119—128 (с небольшим пропуском в конце, по сравнению с газетной публикацией).

[2] Попутно достается привычному репертуару со «старой» «Жидовкой» и «запыленной» «Немой из Портичи».

современном обществе. Во второй части статьи [1] Дебюсси иронизирует по адресу сына Вагнера, Зигфрида.

Статья в номере от 9 марта посвящена Опере и концертам. Дебюсси резко осуждает порядки в Большой Опере, где «монументальная роскошь» не в силах скрыть «бедность представляемого», где «чисто светский спектакль красивых дам, спускающихся по знаменитой «большой лестнице» с шумом трущихся шелков, недостаточен как музыка». В Опере работают очень мало, ее оркестр, состоящий почти целиком из знаменитых профессионалов, играет неуверенно и небрежно. Система управления Оперой (возложенная на одного человека) не оправдывает себя. Почему бы не заменить его советом из богатых меценатов, преданных интересам искусства; почему бы не поставить во главе музыкального директора, свободного и независимого, который был бы в курсе художественных течений? Дебюсси, в частности,— за внимание к творчеству «великого Рамо», за постановку «Бориса Годунова» Мусоргского и других опер, за приглашение Г. Рихтера в качестве дирижера вагнеровских произведений.

Во второй части статьи, посвященной музыке в концертах, Дебюсси чуть иронически отзывается о Форе (по поводу его Баллады для фортепиано с оркестром). По мнению Дебюсси, музыку Форе с ее игрой грациозно ускользающих линий «можно сравнить с жестом красивой женщины, не боясь обидеть ту или другую».

В номере от 16 марта Дебюсси возвращается к оценке Сен-Санса, данной в «Revue Blanche» от 15 ноября 1901 года [2]. Но теперь критические ноты несколько усилены. Подчеркнута традиционность Сен-Санса, который «принял условия сухости и вынужденного подчинения»; он «нигде не позволяет себе пойти дальше, чем те, кого он избрал учите-

[1] См. Croche, стр. 145—148.
[2] и перепечатанной в Croche.

лями». Дебюсси устами господина Кроша высказывает порицание Сен-Сансу, который мог бы открывать новые дороги перед молодыми, удовлетворять их «потребность в свободе и чистом воздухе», но, вместо этого, утрачивает их уважение.

Критикуя дальше «Parysatis» Сен-Санса, Дебюсси вновь касается вопросов музыки на открытом воздухе, увлекается возможностью «комментировать симфонически ежедневную феерию смерти солнца».

В разделе статьи, посвященном концертам, Дебюсси хвалит «громадный талант» Л. Ауэра, исполнившего скрипичный концерт Брамса и «Меланхолическую серенаду» Чайковского. Однако эти два произведения, по словам Дебюсси, «оспаривают друг у друга монополию скуки; и стань я хоть на минуту русским императором, я бы пригрозил г. Л. Ауэру немедленной Сибирью, если он будет продолжать обслуживать своей виртуозностью подобные каменистости».

Любопытны и другие отзывы этой статьи. Дебюсси порицает увертюру «Сигурд» Рейера и восхищается «Антаром» Римского-Корсакова. Он пишет, что «Антар» — «настоящий шедевр», в котором Римский-Корсаков обновляет обычную форму симфонии; «ничто не может выразить очарование тем и ослепляющее впечатление от оркестра и ритма. Я вызываю кого угодно остаться нечувствительным к могуществу этой музыки; оно таково, что забываешь жизнь, своего соседа по креслу и даже заботу о пристойной позе,— так хочется испускать крики радости. С трудом решаешься произвести нелепый шум своими руками — этого, конечно, недостаточно, чтобы отблагодарить человека, который доставил вам минуты счастья».

Напротив, отзыв о фортепианном концерте Грига (в исполнении Тересы Карреньо) насмешлив. Находя, что финал концерта близок по манере к Леонкавалло, что фортепиано и оркестр в нем немилосердно «дудят», грозя слушателям солнечным ударом, Дебюсси замечает, что северяне становятся

«невыносимыми», подражая людям юга, и что Тереса Карреньо «очень талантлива... гораздо талантливее Грига, который немного злоупотребляет правом быть норвежцем».

Нельзя не заметить в противопоставлении Римского-Корсакова Чайковскому, Григу и Брамсу принципиальную линию эстетики Дебюсси. Для Дебюсси и Чайковский, и Григ слишком «открыто» эмоциональны [1], а Брамс слишком сух. Напротив, в музыке Римского-Корсакова Дебюсси находит родственные черты сдержанности и созерцательности, тонкого и изысканного колорита.

Маленькая статья из номера от 19 марта посвящена беглой оценке премьеры оперы «Мюгетта» Эдмона Мисса (ученика Массне).

В номере от 23 марта Дебюсси пишет на разные темы. В начале статьи прелести весны противопоставлены официальной концертной музыке, вынужденной... укладывать свои чемоданы. Весна показана и как контраст возобновлению «Гугенотов» Мейербера, которое составляет, по словам Дебюсси, лишь часть каждодневных невзгод вроде эпидемий, падения курса, работ по строительству метрополитена и т. д.

Насмешки над утомительностью и шумливостью «Гугенотов» и опасения по поводу возможности возобновления «Жидовки» Галеви сменяются снисходительной оценкой «Мюгетты» Мисса, который «поет свою хрупкую, бледную песню» и, по крайней мере, отказывается «выть с волками и перекладывать происшествия в безумно-яростные музыкальные драмы».

В разделе, посвященном концертам, Дебюсси иронически отзывается о «Реформационной симфонии» Мендельсона, сравнивая ее автора с «элегантным и покладистым нотариусом», находя, что все части этой симфонии «смазаны вазелином». Ряд насмешек обращен к фортепианному концерту Эмиля Зауэра. Ин-

[1] Хотя, как увидим ниже, выпады против Грига имели и другие причины.

тересен отзыв о вокально-симфонической поэме «Пентизелея» (на слова К. Мендеса) А. Брюно. Дебюсси усматривает в ней правдивую декламацию и хороший оркестровый наряд. При этом, «Пентизелея» противопоставлена музыкальным драмам Брюно на сюжеты Золя. Этим драмам Дебюсси не сочувствует, хотя находит прекрасные страницы в «Мечте» и восхищается третьим актом «Урагана», где музыка, по его мнению, достигает силы античной трагедии. А вот важное эстетическое высказывание: музыка не должна ни уединяться в грезе, ни замыкаться в обыденности. Силы музыки истощаются, когда она ограничивается записью чересчур человеческих криков, так как в основе ее лежит тайна. Нет ничего таинственнее, чем трезвучие,— замечает Дебюсси,— и почему какой-то другой аккорд несет кару быть нестройным или диссонирующим?» Дебюсси призывает освободить музыку как можно скорее от стеснений, налагаемых на нее консерваториями, но не видит возможности этого освобождения в простой ассимиляции чисто жизненного. У музыки «своя собственная жизнь», она «говорит все, что нельзя сказать». Типичность этой позиции Дебюсси не требует особых пояснений — стремление к правде тут решительно умеряется и ограничивается как эстетическими канонами, так и идеалистическими соображениями о пресловутой «тайне звуков». Ставя вопрос о музыке прислуживающей, подчиняющейся, и музыке господствующей, Дебюсси явно сочувствует последней, находя черты ее и в «Пентизелее».

В конце статьи отзыв о «Пляске смерти» Сен-Санса смешивает похвалу с иронией. Солидаризируясь с мнением Кроша, Дебюсси замечает, что в этой пьесе Сен-Санс «подавал надежду на очень большого музыканта». А заключительное суждение Кроша (видимо, самое острое) оборвано многоточием и ссылкой на то, что он «старый безумец, любящий музыку столь же нетерпимо, сколь и непростительно».

В номере от 30 марта Дебюсси сетует по поводу

«перезрелости» или «перегретости» своей эпохи, которая кидается в крайности усложнений или ничтожности, не может найти вождя и т. д. Отзыв о Вариациях Дюка на тему Рамо двойствен и заканчивается словами: «Я больше люблю Дюка без Рамо».

Значительная часть статьи посвящена оценке Рихарда Штрауса, выступившего в концерте Ламурё [1]. Называя Штрауса «пожалуй, единственным оригинальным композитором молодой Германии», Дебюсси вновь указывает на присущие ему традиции Листа и Берлиоза. Музыка «Тиля Уленшпигеля» описана юмористически [2], а применительно к «Жизни героя» Дебюсси отмечает «банальность» и «отчаянный итальянизм»; он сравнивает музыку Штрауса с кинематографией. И, все же, конечные выводы ближе к похвале, чем к порицанию. Дебюсси прельщает в Штраусе способность писать колоритные картины звуками, сила воображения и гениальность. «Могу вас уверить,— пишет Дебюсси,— что в музыке Р. Штрауса есть солнце»... «нет средств противостоять победоносной власти этого человека!»

В конце статьи содержатся насмешливые и малоинтересные суждения Дебюсси о новой польской музыке (Стойовском, Носковском, Млынарском).

В номере от 6 апреля Дебюсси немало места уделил «Парсифалю» Вагнера [3], касаясь попутно А. Корто, Ф. Вейнгартнера и др.

Очень интересно и, в сущности, метко суждение Дебюсси о творчестве Вагнера вообще: «оно не сможет никогда умереть вполне. Оно испытает роковой ущерб, время наложит на него свою грубую руку, как и на самые прекрасные вещи. И, все же, останутся прекрасные руины, в тень которых наши внуки придут размышлять о минувшем величии этого человека, которому недоставало лишь немного больше человечности, чтобы стать совсем великим».

[1] См. Croche, стр. 129—130 и 130—134 (с пропусками).
[2] Этот раздел (исключенный в Croche) повторяет частично раздел статьи из «Revue Blanche» от 1 июня 1901 г.
[3] См. Croche, стр. 135—143.

Дебюсси выделяет «Парсифаля» из остального творчества Вагнера, находя, что тут композитор постарался обходиться с музыкой не столь властно, и она дышит свободнее. Здесь нет «нервной одышки», сопутствующей «болезненной страсти» Тристана, нет криков Изольды, подобных «крикам разъяренного зверя» [1]. «Ничто в музыке Вагнера не достигает красоты более безмятежной, чем прелюдия к третьему акту «Парсифаля» и весь эпизод Святой пятницы...» После ряда критических замечаний (в частности, о Кундри) Дебюсси под конец говорит, что «Парсифаль» — «один из самых прекрасных звуковых памятников, построенных ради невозмутимой славы музыки».

В этой же статье симфония Франка названа «прекрасным произведением» с «бесчисленными» красотами. Дебюсси отмечает, что изящество симфонии Моцарта (до мажор) может без ущерба для себя соседствовать с восточными богатствами «Антара». Похвала картинности сюиты «Впечатления Италии» Г. Шарпантье умеряется замечанием об излишестве ее красок.

В номере от 13 апреля Дебюсси заявил, что «Золото Рейна» в концерте это — два с половиной часа музыки, во время которых хочется или уйти или заснуть, попросив соседа разбудить вас перед концом для аплодисментов, которых заслуживает «энергичное мастерство г. Шевийяра».

Значительный раздел статьи посвящен С. Франку и его «Блаженствам» [2]. С. Франк, пишет Дебюсси, «был бесхитростным человеком, для которого находка красивой гармонии составляла радость целого дня». Видя в литературном тексте «Блаженств» множество трюизмов, Дебюсси считает, что только «здоровый и спокойный гений» Франка мог пройти через все это с улыбкой на губах. Обвиняя Франка в поверхностном драматизме хоров, в упорных и утом-

[1] Вот где Дебюсси косвенно обосновывает сдержанность страстей в «Пеллеасе и Мелизанде»!

[2] См. C r o c h e, стр. 149—153.

ляюще серых фрагментах симфонического развития, Дебюсси, однако, склонен прощать подобные качества ради по-детски наивной и доброй души композитора, ради его бескорыстной преданности музыке. При этом чистота, незаинтересованность и скромность искусства Франка противопоставлены качествам искусства Вагнера — «прекрасного и странного, нечистого и обольстительного», честолюбивого до крайности.

В этой же статье Дебюсси призывает усилить интерес к старой музыке [1], сопровождая, однако, свои рекомендации заметной иронией. Так, например, советуя возобновить что-нибудь из ораторий Генделя, он называет их «более многочисленными, чем пески моря» и, естественно, содержащими «больше гальки, чем жемчужин». Говоря об Алессандро Скарлатти, Дебюсси удивляется, как человек, так много написавший, успел еще родить сына и сделать его выдающимся клавесинистом. Вместе с тем, Дебюсси уверен, что слушание «Страстей» Скарлатти с их хорами, подобными бледному золоту на старых фресках, гораздо менее утомительно, чем слушание «Золота Рейна». Заключительный призыв Дебюсси порыться в прошлом подкрепляется мыслью о том, что этому прошлому обязано и настоящее.

Статья из номера от 20 апреля посвящена Григу. В этой статье немало неприятного, выходящего за границы музыки. Некогда (в юности) очень любивший Грига и многим ему обязанный (в поисках гармонического колорита и т. п.), Дебюсси теперь высказывает Григу свою неприязнь в связи с известным его отказом в 1899 году концертировать во Франции (Григ мотивировал этот отказ ссылкой на несправедливое вторичное осуждение Дрейфуса).

Статью о Григе следует принимать всерьез только как показатель грубых политических заблуждений Дебюсси. Признание достоинств Грига (в частности, изящества его музыки, основанной на народных мо-

[1] См. Croche, стр. 155—157.

ДЕБЮССИ
(1903, фотография Надара)

тивах) сопровождается в статье множеством оговорок и отрицательных суждений. Между прочим, без всяких на то оснований Дебюсси ставит народность Грига ниже народности Балакирева и Римского-Корсакова.

Весьма любопытно, что при подготовке этой статьи для собрания «Господин Крош, антидилетант» [1] из нее было исключено значительное число наиболее резких и насмешливых суждений.

Поскольку некоторые из них характерны, следует о них вспомнить.

О романсе «Лебедь» Дебюсси пишет почти издевательски, иронизируя по поводу «оркестровой кухни, где аромат арф смешивается с лимоном гобоя, где все купается в соке струнных инструментов и, благодаря паузам, заставляющим публику задыхаться от волнения, содержит в себе самую верную формулу биса». Вслед за этим, характеризуя музыку «Лебедя», Дебюсси бесцеремонно повторяет оценку, некогда данную им (в первой статье для «Revue Blanche» — от 1 апреля 1901 года [2])... «Датским поэмам» Фредерика Делиуса. Возможно, конечно, что Дебюсси почувствовал реальную близость музыки Грига и Делиуса [3]; но и это не прощает приема подобной перетасовки.

Далее Дебюсси вновь иронизирует по поводу фортепианного концерта Грига и хвалит исполнение этого концерта Раулем Пюньо, кисло отзывается об «Элегических мелодиях» Грига, находя в них влияние Массне («однако без сладострастной горячности, которая характеризует его музыку и заставляет любить ее любовью почти запретной»). Дебюсси даже пытается зло описать якобы постоянный прием Грига: маленькая фраза без претензии украшается гармоническими цветами, поднимается на этаж выше. Следуют: сурдины, опускание, ряд прерванных ка-

[1] См. Croche, стр. 159—164.

[2] См. выше, главу седьмую, стр. 322.

[3] Известно, что влияние Грига на музыку Делиуса оказалось очень значительным.

дансов, замедление и замирание. И тогда во рту остается «странный и прелестный вкус розовой конфетки, начиненной снегом».

Только сюита из «Пера Гюнта» вызывает теплое одобрение Дебюсси, находящего в ней «прелестные идеи», «ловкие ритмы», интересную и изобретательную оркестровку, эмоции «более подлинно норвежские» [1].

Концерт из произведений Грига заканчивался финалом «Гибели богов». Но Дебюсси ушел, аргументируя это в статье тем, что «не едят ростбиф после печенья». Самый конец цитируемой статьи интересен насмешливой оценкой «короля американской музыки», знаменитого автора маршей Дж. Ф. Сузы.

«Если,— пишет Дебюсси,— американская музыка уникальна в использовании ритмов несказанных кэкуоков [2], то я признаю, что сейчас это мне представляется единственным ее превосходством над другой музыкой... и г. Суза — неоспоримый ее король».

Статья из номера от 27 апреля обращает внимание своими высказываниями об Оффенбахе и Массне. Дебюсси верно понимает едкость иронии Оффенбаха, направленной и против самой музыки. Мысль о том, что Оффенбах пользовался опереточно-буфонными элементами, заключенными в важные покровы у Мейербера, что он высмеивал также Глюка и, таким образом, своеобразно «ненавидел музыку»,— проницательна и плодотворна. Оффенбах, замечает Дебюсси, никогда не написал бы «Роберта-Дьявола», «прежде всего, потому, что он привык к лучшим либретто, но также и потому, что никогда не захотел бы взять на свою ответственность грандиозную скуку».

Что касается Массне, то Дебюсси находит в «Вертере» наилучшее выражение его дарования, как «му-

[1] Справедливость требует добавить, что к концу жизни Дебюсси его отношение к Григу изменилось вновь в положительную сторону.

[2] Вот раннее свидетельство интереса Дебюсси к данной области. Видимо, этот интерес сначала был ироническим и только позднее стал серьезным.

зыкального историка женской души». Однако он считает драматургию «Вертера» весьма слабой и смеется над неправдоподобной агонией главного героя, который, выстрелив в себя, «продолжает свои сетования на жизнь». Остается сожалеть, что Массне порою очень виноват, «вырывая нас из области мечты, прелесть которой он так искусно соткал, шумом, служащим лишь указанием для публики, что она может аплодировать. Осмелюсь уверить его, что публика рукоплескала бы и без столь грубого вызова».

Вслед за этим Дебюсси цитирует свое высказывание о Массне из статьи 1901 года («Revue Blanche» от 1 декабря), часть которого мы уже приводили выше. Заканчивая оценку Массне, Дебюсси пишет, что «любовь к музыке Массне есть традиция, которую женщины будут передавать друг другу еще очень долго, от поколения к поколению. Этого достаточно для славы одного человека».

В номере от 5 мая были опубликованы два письма Дебюсси из Лондона по поводу «Кольца Нибелунга». В первом из этих писем (от 29 апреля) Дебюсси кратко и достаточно иронически характеризует впечатления Лондона и нравы англичан (в частности, «дурной горделивый вкус» лондонских памятников и холодное самодовольство каждого английского гражданина). Во втором письме (от 30 апреля [1]) Дебюсси пишет кое-что о Вагнере (в духе прежних высказываний) и уделяет особое внимание дирижеру Рихтеру. Но после всех похвал перед концом письма мы встречаем столь характерный для Дебюсси «снижающий» юмор: после аплодисментов «доктор Рихтер уходит довольный, нечувствительный к овациям, быть может, страстно желающий подкрепиться пивом».

В номере от 8 мая статья посвящена Берлиозу [2]. Главное ее содержание — протест против постановки «Осуждения Фауста» на сцене. Попутно Дебюсси

[1] См. Croche, стр. 175—181 (пропущена одна фраза в конце).

[2] См. Croche, стр. 183—192.

почти сочувственно ссылается на профессионалов, обвиняющих Берлиоза в «неловкостях» гармонического письма и произволах формы. Он даже отмечает, что «Берлиоз был всегда музыкантом, которого предпочитали люди, не слишком хорошо знающие музыку». По словам Дебюсси, влияние Берлиоза на новую музыку почти равно нулю (если не считать отчасти Шарпантье). Берлиоз никогда не был оперным композитором и не внес в оперу ничего нового, опираясь на страстно любимого им Глюка и ненавистного ему Мейербера. «Нет, не там надо искать Берлиоза... но в чисто симфонической музыке, или в том «Детстве Христа», которое, быть может, является его шедевром, не забывая при этом «Фантастическую симфонию» и музыку «Ромео и Юлии».

Итак, при достаточно выраженном своем равнодушии к творчеству Берлиоза, Дебюсси и в этом творчестве выделяет наиболее себе близкое — созерцательность и спокойствие «Детства Христа».

В номере от 19 мая Дебюсси высказывается об опере Сен-Санса «Генрих VIII». Отзыв уважителен, но сквозь него проглядывает обычная ирония. По словам Дебюсси, Сен-Сансу недостает «той напыщенности дурного вкуса, которая характеризует гений Мейербера. Он больше музыкант, чем театральный композитор...» Кроме того, Сен-Санс вносит в свое творчество «искренность, которой никогда не имел Мейербер, рожденный хитрецом (хотя и в Берлине в 1791 г.)». А вот новый удар по «ретроградности» Сен-Санса: «...Сен-Санс практикует непримиримость наоборот... Когда другие пользуются ею, чтобы все разрушить, он не видит в ней иного довода, чем тот, чтобы все сохранить. Его учителя завещали ему формулы, которые он находит хорошими и, естественно, настолько уважает, что не хочет ничего в них менять».

В номере от 1 июня Дебюсси очень насмешливо и язвительно отзывается о «Кольце Нибелунга», поставленном в Лондоне. По его словам, эти люди в касках из звериных шкур на четвертый день стано-

вятся невыносимыми. Вотан — глупее всех. Зигфрид — «военный герой, столь гордый своей прекрасной кирасой». Усилия Вагнера, к несчастью, испорчены «немецкой потребностью упрямо колотить в один и тот же умственный гвоздь»; персонажи тетралогии движутся «в море бездонной надменности».

Находя в тетралогии черты «детской феерии», Дебюсси восклицает: «Черт возьми! Будьте богами... будьте фееричными, но не давайте уроков человечности, столь же условных, сколь и бесполезных!»

Дебюсси не отрицает «жгучих красот», встречающихся в тетралогии: «Это столь же неотразимо, как море. Иногда это длится едва одну минуту, иногда дольше...» Признавая величие тетралогии в целом, Дебюсси, однако, выказывает радость освобождения от оков столь чуждой музыки. В конце статьи (писавшейся в поезде) так живо чувствуются и счастье видеть родину и обычная склонность к изысканному изяществу: в окне «Нормандия, вся одетая нежным белым цветом яблонь, похожа на японский эстамп...»

В статье из номера от 6 июня Дебюсси критикует комическую оперу «Домик свиданий» В. Шоме с ретроградной (хотя и не утомительной) музыкой и попутно задевает сороковые годы, «бедственную эпоху, видевшую славу Адольфа Адана и знаменитую посредственность другого музыканта — Клаписсона!»

В номере от 10 июня Дебюсси немало пишет об институте Римской премии, называя его «игрой или скорее национальным спортом», всячески критикуя и высмеивая [1]. Автобиографические признания касательно премии Рима мы уже приводили выше. Конец статьи (не вошедший в сборник «Господин Крош») содержит особенно резкие высказывания о шаблонном воспитании молодых музыкантов, об отсутствии истинной любви к искусству, о том, что во Франции господствует рутина, а институты, если и меняются, то только по названию.

[1] В сборнике Croche эта статья расчленена, и куски ее переставлены (см. Croche, стр. 27, 37—42, 27—29).

Жена Дебюсси Эмма (1903)
Портрет работы Ж.-Л. Бонна

В последней своей статье этого года (номер от 28 июня) Дебюсси признается: «Я слишком люблю музыку, чтобы говорить о ней иначе, чем со страстью». Дебюсси обвиняет Большую Оперу, в которой по-прежнему плохо работают и порою так нарушают стиль, что конец «Заклинания огня» из «Валькирии» начинает напоминать «реалистическую кадриль», танцуемую в Мулен Руж. Дебюсси считает, что экономия средств — плохой расчет: будь Опера богаче артистами или репертуаром, в Париж приезжало бы больше иностранцев.

В Комической Опере, по словам Дебюсси, «царит лихорадочная и методическая активность завода». Жаль, что не возобновляются «Свадьба Фигаро», «Фрейшюц» — «произведения, которые содержат столько прекрасных уроков для нас». Несправедливо забыт Рамо, как некогда Ватто. Но теперь слава Ватто — «самого великого, самого волнующего гения восемнадцатого столетия» — воскресла. И не пора ли

предоставить Рамо (он «дважды совершеннее Ватто») то место, которое один лишь он заслуживает, вместо того чтобы отдавать французскую музыку власти космополитических тенденций.

Порицая приверженность к Леонкавалло и Пуччини, Дебюсси призывает расширить репертуар. «А русская душа! — восклицает он,— разве она только в Толстом, Достоевском, Горьком...? Можно ли забыть музыкантов достоинства Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова... театральное творчество которых, нам совершенно неизвестное, содержит... звуковое выражение той русской души, которой мы так завидуем?»

По мнению Дебюсси, нужен обмен. Несмотря на франко-русский союз, в России исполняется мало новых французских опер — в ответ на инертное отношение французов к русскому оперному искусству.

А есть еще «немецкая душа», к которой мы проявляем мало любопытства и которой мало симпатизируем, ограничиваясь одним Вагнером. Между тем, «нас исполняют много в Германии, и подобало бы проявить немного взаимности». Столь серьезные и даже страстные высказывания Дебюсси, как нередко, заканчиваются юмором: он готов представить и «гренландскую душу» композитора, полярные музыкальные драмы которого заставляют содрогаться молодых тюленей.

Этой статьей заключается второй и самый упорный период критической деятельности Дебюсси. Как мы видели, на протяжении 1903 года он обосновал в газетных статьях широко развитую и достаточно последовательную (несмотря на отдельные противоречия) систему своих взглядов и вкусов. Впоследствии, на протяжении около десяти лет, Дебюсси печатался в прессе лишь иногда, и только в 1912—1914 годах выступил с новой (но меньшей по объему и более разбросанной хронологически) серией статей.

Видимо, в конце 1903 года (или в самом начале 1904 года) Дебюсси и его жена Розали Тексье познакомились с семейством финансиста Сигизмунда Бар-

дак. Сын его Рауль (обучавшийся в Парижской консерватории в 1901—1902 годах) стал брать уроки у Дебюсси. Жена Сигизмунда Эмма (урожденная Мойз), женщина изящная и обаятельная, была хорошей музыкантшей и певицей-любительницей, известной в музыкальном мире Парижа (Габриэль Форе даже посвятил ей одно из своих вокальных сочинений) [1]. В течение нескольких месяцев отношения обоих семейств были хорошими, мирно-добропорядочными и не выходили за рамки довольно близкого знакомства.

20 января 1904 года Дебюсси писал Туле: «Как будто Вы почти не покидаете Вашу квартиру? Это наверняка наилучший способ избежать грязи тротуаров, раздражающей улыбки наших современников, не говоря уже об их стесняющих причудах» [2].

Два дня спустя вышла в свет статья «Пеллеастры» Жана Лоррена, возмутившая Дебюсси насмешками над группами его восторженных почитателей и почитательниц, склонных создать из «дебюссизма» род религии [3]. Пьер Луис, видимо, сразу прочитавший эту статью, уже 23 января писал Дебюсси [4] и советовал ему не возражать журналисту. Луис считал, что лучшим ответом будет книга самого Дебюсси, из чего следует заключить, что уже в 1904 году Дебюсси предполагал издать в виде сборника свои критические статьи.

Статья «Пеллеастры» не была простым наветом. К этому времени действительно сформировалось течение «дебюссизма», включавшее, однако, самые различные группы людей — от фанатических снобов до серьезных единомышленников и последователей, от слепых поклонников до соратников. Сам Дебюсси с

[1] Еще задолго до знакомства с Дебюсси Эмма часто пела и очень любила его романсы (см. Y. Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy, стр. 131).

[2] Correspondance de C. Debussy et P.-J. Toulet. Paris, 1929, стр. 24.

[3] См. Vallas, стр. 257—259.

[4] Correspondance de C. Debussy et P. Louys, стр. 177.

его обычной склонностью к одиночеству, предпочитал оставаться в стороне, а к секте «дебюссистов» мог относиться, конечно, только отрицательно. Но, так или иначе, творчество Дебюсси стало притягивать многих сторонников музыкального свободомыслия, сенсуализма, «язычества», и вокруг имени Дебюсси образовался один из полюсов тогдашней французской музыки, другим полюсом которой стала Schola Cantorum, цитадель д'эндизма с присущим ему культом традиций и католической религии. «Война» дебюссистов и д'эндистов начала развертываться в 1904—1905 годах и продолжалась в различных формах до первой мировой войны. При этом д'Энди и Дебюсси не принимали в борьбе заметного участия и даже сохраняли, по видимости, хорошие отношения, которые, однако, не были глубокими по существу.

В 1904 году состоялась первая встреча Дебюсси с широкоизвестной впоследствии талантливой певицей и общественной деятельницей, ныне здравствующей Жанной Батори [1], которая вскоре стала одной из наиболее выдающихся исполнительниц его вокальных сочинений. В том же году Дебюсси приветствовал в печати граммофон, как средство увековечения исполнения музыки [2].

К лету 1904 года во взаимоотношениях Дебюсси с женой назрела драма. 6 июня Эмма Бардак послала Дебюсси цветы. Он ответил ей письмом характерно восторженного содержания: «Как мило, и как они хорошо пахнут! Но, в особенности, я глубоко счастлив от самой Вашей идеи; это входит в мое сердце, поселяется там, и за подобные вещи Вы незабываемы и восхитительны... Простите меня, если я поцеловал все цветы, как живые уста; быть может, это безрассудно? И, все-таки, Вы не можете сердиться на меня больше, чем, по крайней мере, на прикосновение ветра» [3].

[1] См. Bathori стр. 7—8.
[2] См. Correspondance de C. Debussy et P. Louÿs, стр. 178.
[3] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 27.

Ж. Батори (1903)

Розали Тексье вскоре заметила грозящую ей опасность; семейный мир был нарушен навсегда. Любовь Дебюсси к Эмме росла и крепла с каждым днем, он мечтал лишь о соединении с любимой. Некоторое время видимость прежнего семейного очага на улице Cardinet сохранялась. Но вскоре Дебюсси стал думать о бегстве, об обретении свободы. Он осуществил свой замысел в июле (по некоторым данным, это случилось четырнадцатого числа, в день традиционного праздника взятия Бастилии) [1].

Конец июля, август, сентябрь влюбленные проводят в окрестностях Дьеппа на берегу Ламанша, ненадолго выезжая на британский остров Джерси (в заливе Сен-Мало) и в Англию (Истборн).

Письма Дебюсси этой поры свидетельствуют о сильном потрясении его жизни. Сначала торжествует блаженное чувство счастья и свободы. Вот признания

[1] Еще до этого, в июне, Дебюсси виделся с Эммой в Пурвиле.

Дебюсси в Пурвиле (1904)

из письма к Дюрану, посланного в конце июля с острова Джерси:

«Эта страна очаровательна, я чувствую себя в ней спокойным, что еще лучше, и я работаю с полной свободой, чего со мной не случалось уже давно» [1].

Характерны и сохранившиеся от лета 1904 года фотографии, снятые в Пурвиле [2]. Впервые мы видим на них Дебюсси улыбающимся и непривычно оживленным, утратившим суровость, печаль или официальную внешность прошлых лет!

Но по мере приближения осени и необходимости вернуться к тяжелым жизненным проблемам настроение Дебюсси падает. В одном из писем к Дюрану читаем: «Этот месяц сентябрь — поистине время «последних прекрасных дней», он вливает в

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 19.
[2] См. A. Gauthier, №№ 108—110 (и данную стр.).

сердце бедных горожан несноснейшую меланхолию по поводу ближайших дней, когда придется снова увидеть этот проклятый Париж!» [1]

Печалью полно и письмо к Мессаже из Дьеппа от 19 сентября. Здесь Дебюсси называет свою жизнь за последние месяцы «странно причудливой», воздерживается от откровенных признаний, пишет, что работа его шла беспокойно и неровно. Он даже сожалеет о «Клоде Дебюсси, который так радостно работал над «Пеллеасом», так как, говоря между нами, я не обрел его снова — и вот одно из моих несчастий среди многих других» [2].

События, происшедшие осенью в Париже, могли лишь окончательно лишить Дебюсси спокойствия и душевного равновесия. Охваченная отчаянием, Розали Текье пытается застрелиться (13 октября) и попадает в больницу, где врачи спасают ей жизнь [3]. Происходит разрыв Дебюсси со многими друзьями, рвутся (или радикально портятся) его отношения с Луисом, Петером, Мэри Гарден, Мессаже, Карре, Равелем и рядом других. Иных Дебюсси отвергает сам, узнав об их горячем сочувствии к судьбе Розали. Иные покидают Дебюсси с возмущением, узнав о его романе с Эммой. Они руководятся и благородными мотивами (трактуя поступок Дебюсси как желание прорваться к богатству, светскости), и, частично, вульгарным антисемитизмом (поскольку Эмма была еврейкой).

Но Дебюсси, не колеблясь, противостоит всем этим испытаниям. Порвав с прежней жизнью, он уже 25 сентября поселился на avenue Alphand № 10, решившись не отступать и соединить свою судьбу с Эммой.

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 21.
[2] Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 78.
[3] Уже 4 ноября газета «Figaro» разгласила факт покушения, ссылаясь на измену известного композитора Д., главы новой школы, своей жене и на то, что Д. собирается сочетаться браком с г-жой Б., бывшей женой хорошо известного финансиста (см. Dietschy, стр. 179).

Тщательно сопоставляя факты, суждения, оценки и поступки, можно сказать, что союз Дебюсси с Эммой явился глубокой драмой его жизни. Дальнейшее показало, что отнюдь не материальные соображения руководили Дебюсси в его разрыве с Тексье. Нет, он действительно полюбил Эмму очень сильно и беззаветно — полюбил, прежде всего, потому, что она своей внешностью, манерами, обращением, своими музыкальными способностями и вкусами смогла удовлетворить его изысканные эстетические требования. Нечто подобное, много лет назад, Дебюсси находил в Марии Ванье, но тогда разница в летах и юношеская незрелость не могли способствовать решительному жизненному шагу; к тому же, сама Ванье, видимо, смотрела на юного Клода снисходительно. Теперь же Эмма готова была отдать ему свою привязанность, свои силы и заботы.

Но печальная драма жизни Дебюсси заключалась, прежде всего, в том, что эта подлинная любовь пришла к нему слишком поздно, после долгих лет разочарований, скепсиса и полуэмоций. Он чувствовал свою душу надломленной, уже неспособной к безоглядным молодым порывам. Именно это сознание звучит в цитированном выше письме к Мессаже. Невозможность «снова обрести» «Пеллеаса» — скорбь об ушедшей молодости, признание грустного перелома своего творческого пути.

И более того. Драма не исчерпывалась тем, что сильная любовь пришла поздно. Придя и страстно волнуя, она не осуществила старой и лучшей мечты художника. Эмма не оказалась идеальной подругой Дебюсси. В отличие от Габи или Розали, она была, правда, продуктом гораздо более утонченной культуры. Но если Габи и Розали, при свойственных им чертах примитивизма, как-то способствовали связям Дебюсси с демократическим мироощущением, то Эмма стала неприметно, но верно отравлять его сознание жизненными навыками и требованиями буржуазности. Тонкость этого яда не отменяла, а скорее усугубляла его губительность.

Весной 1904 года Поль Ландорми опросил ряд французских музыкантов касательно текущего состояния французской музыки и опубликовал их ответы в «Revue Bleue». В одном из номеров этого еженедельника была напечатана беседа с Дебюсси [1]. Вот некоторые ее фрагменты.

«Французская музыка,— говорит мне г. Дебюсси,— это ясность, изящество, простая и естественная декламация; французская музыка хочет прежде всего, доставлять удовольствие. Куперен, Рамо — вот истинные французы!» — тогда как Глюк все испортил. «Я знаю лишь одного столь же невыносимого композитора — это Вагнер!» На вопрос о Берлиозе Дебюсси отвечает, что «он совсем не музыкант» и «создает иллюзию музыки приемами, заимствованными у литературы или живописи». «Музыкальный гений Франции это некое соединение воображения с восприимчивостью» (La fantaisie dans la sensibilité). Не видя особенно французских черт в Берлиозе, Дебюсси тем более отрицает их во Франке, относя его (как и Лекё) к бельгийцам. На просьбу назвать истинно французского композитора девятнадцатого века Дебюсси отвечает словами: «Я очень люблю Массне. Массне понял подлинную роль музыкального искусства. Нужно освободить музыку от всякого ученого аппарата. Музыка должна скромно стремиться доставить удовольствие; быть может, мыслима большая красота в этих пределах. Крайнее усложнение вредно искусству. Надо, чтобы красота была ощутимой, чтобы она давала нам непосредственное наслаждение, чтобы она импонировала нам или постигалась нами без усилий. Посмотрите на Леонардо да Винчи, посмотрите на Моцарта. Вот великие художники!» [2]

[1] См. «Revue Bleue» от 2 апреля, № 14. Ландорми отмечает «улыбчивую иронию» Дебюсси.

[2] В этом же номере было помещено письмо-высказывание Ромена Роллана Как и Дебюсси, Роллан сомневался во французском характере культа Франка, но, в отличие от Дебюсси, высоко ставил Берлиоза. Роллан опасался, что

Следует, конечно, учитывать очень «фельетонный» характер этих высказываний [1]. Но, все же, они явственно перекликаются с другими положениями эстетики Дебюсси. Новое заключается в особом подчеркивании момента «удовольствия», которое найдет свое отражение и в творчестве Дебюсси в меру его реставраторских (ориентирующихся на эстетику семнадцатого — восемнадцатого веков) тенденций.

В 1905 году драма личной жизни Дебюсси продолжала развиваться. Он поступал убежденно и поступать иначе не мог. Но его мучили мысли о судьбе Розали, о разрыве с друзьями, обо всех этих потрясениях и конфликтах. 14 апреля он писал Луи Лалуа: «Не буду Вам рассказывать о пережитом. Это мерзко, трагично и порою это иронически напоминает роман у привратницы. Словом, я много страдал нравственно. Быть может, надо было заплатить какой-то забытый долг жизни? Не знаю, но часто я должен был улыбаться, чтобы никто не заподозрил, что я собираюсь заплакать!» [2].

Летом (в июле) Дебюсси с Эммой поехали в Ист-

школа последователей Дебюсси (ввиду рафинированности его искусства) окажется парижской, а не общефранцузской. Как типические качества французской музыки Роллан выдвигал связи с литературой, верность речитатива и декламации, предпочтение внешней изобразительности психологизму, склонность к звукописи и т. д.

В своем послесловии П. Ландорми писал: «Наше музыкальное искусство не народно; оно должно им стать, если хочет быть великим». Ставя в пример Девятую симфонию Бетховена как произведение, обращенное к широкой публике, он упрекал французскую музыку в том, что со времен мадригалистов шестнадцатого века и до Дебюсси включительно она была или придворной, или салонной. Ландорми призывал и Дебюсси развить самые эмоциональные и сильные стороны своего творчества, выступающие в «Пеллеасе» и струнном Квартете. Заключая, Ландорми писал, что музыкальное искусство не было и никогда не будет продуктом знати. Оно принадлежит бедным людям. Только они могут им наслаждаться, не профанируя его, и только они дали ему его мастеров.

[1] Вдобавок, Дебюсси оспаривал в письме к Лалуа точность формулировки его мыслей (см. Dietschy, стр. 178).

[2] L. Laloy. Debussy. Paris, 1944, стр. 83.

Дебюсси у дверей своего дома (1905)

борн (на британское побережье Ламанша). 26 июля Дебюсси писал Дюрану, что место ему нравится и море катит свои волны с «совершенно британской корректностью». Нет ни шума, ни роялей (за исключением механических), «ни музыкантов, говорящих о живописи, ни живописцев, говорящих о музыке». «Словом, милое местечко для культивирования эгоизма» [1]

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 29.

2 августа состоялся развод Дебюсси и Тексье, их жизни разошлись навсегда [1].

К концу августа жизнь в Истборне из-за ветров и наплыва дачников стала стеснительной. Побывав в Лондоне и Париже, Дебюсси с Эммой жили некоторое время в Бельвю (около Версаля) [2] и к концу сентября возвратились в Париж.

Здесь их ждали прежние сплетни и недоброжелательство, но теперь, по крайней мере, удалось жить вместе (поскольку Эмма без особого труда уже 4 апреля 1905 года развелась с мужем). В октябре Дебюсси с Эммой поселился в своей последней квартире — на Square du Bois-de-Boulogne, № 24, небольшом, но изящном особняке, окруженном садом. Близость Булонского леса была, конечно, приятна, но проходившая невдалеке окружная железная дорога нередко досаждала шумом поездов. Так впечатления природы и города смешивались, о чем Дебюсси не раз упоминает в своих письмах [3].

Несколько фотографий этого времени [4] рисуют Дебюсси в новой роли хозяина дома, владельца большой собаки, нашедшего прочную жизненную пристань. На лице Дебюсси, в его движениях и позах появляется выражение не свойственной ему ранее удовлетворенности. Сидя на скамейке с Эммой, он будто задумался о пришедшем, наконец, счастье, а она внимательно и любовно смотрит на него. Во всем ощущение обретенного с в о е г о мира, как бы убежища от жизненных превратностей.

[1] Тексье надолго пережила своего мужа (умерла в 1933 году) и сохранила свою привязанность к нему (а затем к его памяти) до конца своей жизни. Она присутствовала на возобновлении «Пеллеаса» и виделась с Мэри Гарден, посещала лекции Валласа о Дебюсси в Сорбонне.

[2] В письме к Луи Лалуа от 10 сентября Дебюсси вновь говорил о своем восхищении Рамо, противопоставляя его Глюку и Вагнеру (см. V a l l a s, стр. 282—283).

[3] Об изящном убранстве комнат особняка и т. п. см. P a s t e u r V a l l e r y - R a d o t. C. Debussy. Souvenirs; J. D u r a n d. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. 2-e série, стр. 92—93 (в дальн. ссылках D u r a n d, II), и др.

[4] См. A. G a u t h i e r, №№ 117—122.

Дебюсси с женой Эммой в саду своего дома (1905)

Это ощущение закрепилось 30 октября рождением дочери, о чем Дебюсси сообщал 14 ноября Луи Лалуа: «Надо мне Вас увидеть, я так много имею Вам сказать. Среди другого то, что я уже несколько дней отец маленькой девочки; радость от этого меня несколько потрясла и еще смущает» [1].

Между тем, безоблачное счастье вовсе не ожидало Дебюсси — перед ним было много испытаний, болезни и довольно скорая смерть. Да и богатым он вовсе не сделался. Содержание дома, заботы о семье заставили его в последние годы жизни множество раз выступать в концертах, браться за ненавистную дирижерскую палочку. Порою Дебюсси со своей новой семьей сильно нуждался (так, например, в 1910 году ему не удалось из-за отсутствия средств поехать отдыхать). А уже в феврале 1907 года богатый дядя Эммы, финансист Озирис, умирая, лишил ее наследства (ввиду развода с прежним мужем) и пожертвовал свои средства различным организациям (в частности, 25 миллионов франков — Институту Пастера).

[1] L. Laloy. Debussy. Paris, 1944, стр. 88.

В 1903—1905 годах Дебюсси написал (или завершил) немало сочинений в различных жанрах. Правда, не двинулись вперед ни «Как вам это понравится», ни «Черт на колокольне» [1], а новый проект музыки к «Королю Лиру» не пошел дальше эскизов и набросков, или уничтоженных впоследствии, или использованных для других сочинений [2].

Таким образом, Дебюсси не продолжил линию театральной музыки, столь блистательно представленную «Пеллеасом и Мелизандой». Но в областях инструментальной и вокальной музыки он создал ряд выдающихся сочинений.

Коснемся, прежде всего, сочинений для фортепиано.

Среди них «Эстампы» (1903) своим заглавием свидетельствуют о намерении пользоваться живописно-графическим термином. Все три пьесы этой серии — превосходные образцы пленэрной звукописи.

Пентатонику «Пагод» критики обычно связывают с впечатлениями «гамелана» на Всемирной выставке 1889 года (см. выше) [3]. Музыка «Пагод» — пример

[1] Интересный творческий документ, датированный 25 августа 1903 года,— краткое изложение либретто «Черта на колокольне» (свидетельствующее о ряде самостоятельных остроумных дополнений Дебюсси) и три страницы нотных набросков, позволяющих судить о живости и насмешливости намечавшейся музыки (см. «Debussy et Edgar Poe», стр. 60—63 и нотн. прилож.).

[2] Эта музыка была заказана Дебюсси Андре Антуаном по совету общего друга — Рене Петера. Антуан задумал монументальную постановку шекспировской трагедии — без всяких купюр, со всеми переменами (премьера состоялась в начале декабря 1904 года). Но Дебюсси не проявил ни большого энтузиазма, ни оперативности, и режиссеру пришлось отказаться от его услуг. Об этом проекте см. A. Antoine, цит. соч., записи от 8 января, 20 и 26 сентября 1904 года.

[3] Кёклен метко усматривает в «Пагодах» и воздействия Шабрие, Сати, а также отзвуки «Бориса Годунова» (этим некоторые моменты «Пагод» близки к соответственным из «Пеллеаса и Мелизанды»). См. Ch. Koechlin. Debussy, стр. 13—14.

мастерства Дебюсси в выделении мельчайших оттенков однообразного — совершенно подобного мастерству импрессионистов-живописцев. Журчащезвенящее растворение звуков в конце пьесы делает образ пагод особенно поэтичным и воздушным.

«Вечер в Гранаде» — одно из первых претворений Дебюсси Испании, которую он (судя по оценкам испанских композиторов) так верно и чутко постигал своей творческой фантазией. Мануэль де Фалья в статье «Клод Дебюсси и Испания» назвал эту пьесу подлинным чудом проникновения в сущность образов Андалузии, «правдой без достоверности», то есть без цитирования фольклорных подлинников [1].

Нельзя, конечно, не вспомнить Глинку, который «Ночью в Мадриде» мог дать Дебюсси замечательный пример «зарисовок с натуры», капризных смен впечатлений в южных сумерках. В сущности, Дебюсси поступает совершенно, как Глинка, непосредственно улавливая доносящиеся и сменяющие друг друга мелодии и ритмические фигуры танцев. Разница лишь в том, что выбор красок у Дебюсси другой, звукописные средства его более изощренны, а переходы гораздо более неуловимы и туманны согласно требованиям импрессионистского искусства. Наконец, если Глинка мог писать с натуры, то Дебюсси воссоздает натуру воображением.

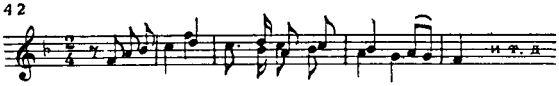
Последняя пьеса цикла — «Сады под дождем» — была (как уже говорилось) задумана и первично осуществлена значительно раньше (еще в 1874 году). Многие критики (Лалуа, Корто и др.) видят в этой пьесе картину парижских садов и даже конкретно Люксембургского сада [2]. Но, судя по воспоминаниям Габриэль Дюпон, первый замысел «Садов под дождем» возник в Нормандии, в Орбеке, где Дебюсси живал временами, любя в особенности имевшийся

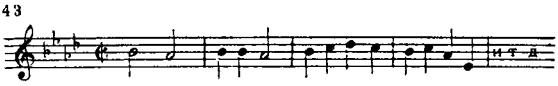
[1] См. M. de Falla. C. Debussy et l'Espagne, «La Revue Musicale», 1920, 1-er décembre.

[2] См. также M. Long. Au piano avec C. Debussy. Paris, 1960, стр. 126.

там красивый сад à la francaise[1]. Согласно данной версии, впечатления дождя над садом совпали с впечатлением запаха большого тисса, который подрезывался садовником. Это дало Дебюсси идею воспользоваться темой популярной песенки «Мы не пойдем больше в лес, лавры срезаны»[2]. Одновременно звонили колокола соседней церкви, что побудило Дебюсси ввести в пьесу и колокольный звон. К тому же, Дебюсси использовал тему колыбельной «Баю-бай, дитя»[3], сливающуюся с колоколами.

Музыка «Садов под дождем» колоритно пользуется обычными для Дебюсси контрастами регистров, фактуры и гармонических красок (в частности, целотонности и диатоники). Применение темы песни «Мы не пойдем больше в лес» (пример 42) любопытно как не единственный случай в творчестве Дебюсси[4].

42

Характерен и самый принцип использования — народный или популярный напев вступает в музыку не как носитель определенного образа, а скорее, как краска, колористическая деталь. В данном плане интересно также сопоставить тему песенки «Dodo, l'enfant, do» (пример 43) с очень свободным и отдаленным ее вариантом в пьесе Дебюсси.

43

Конец «Садов под дождем» — экстаз «света» и

[1] См. H. Pellerin. C. Debussy et le Pays d'Auges. «Le Pays d'Auges», 1957, mai-juin, Lisieux.

[2] «Nous n'irons plus au bois...»

[3] «Dodo, l'enfant, do...»

[4] Эта тема была использована композитором в раннем романсе «Спящая красавица», а позднее появилась в «Весенних хороводах» для оркестра.

звонкости — один из самых ярких в фортепианном творчестве Дебюсси [1].

К 1903 (или 1904) годам относится небольшая, мало известная фортепианная пьеса «Из тетради эскизов», которая, однако, очень понравилась Равелю и вдохновила его на создание пьесы «Грустные птицы» [2]. Сам Дебюсси развил интонации этого «эскиза» в «Острове радости».

В 1904 году возникают фортепианные пьесы «Маски» (июль) и «Остров радости».

Сохранились сведения, что «Маски» связаны с драматическими событиями жизни Дебюсси в 1904 году и что жена композитора нашла после его смерти заметки, где он объяснял образы «Масок» не как отзвуки итальянской комедии, но как выражение трагизма существования [3].

Действительно, при первом же слушании «Масок» чувствуется заключенный в них драматизм, который выражен типичными для Дебюсси сменами, контрастами и развитием звуковых красок.

Начало «Масок» с его пустыми квинтами отчасти близко к «Пляске смерти» Сен-Санса (вспомним внимание Дебюсси к этому произведению!). Эта связь, конечно, не случайна — Дебюсси начинает аналогичным колоритом «сухости» и «деревянности». Ритм (с его перебоями) несколько напоминает «Танец» («Штирийскую тарантеллу») раннего периода. Но если там все стремилось к радостному чувству, то здесь музыка полна недобрых, гротесковых или зловещих оттенков. С такта 22 вступает первый решительный контраст — глухие ворчанья басового регистра. В такте 38 колорит проясняется (до мажор), но вскоре снова становится сумрачным. Характерен период тактов 64—95 (до семи диезов в ключе).

[1] Быть может, эта пьеса предназначалась и для оркестра (см. Vallas, стр. 276).

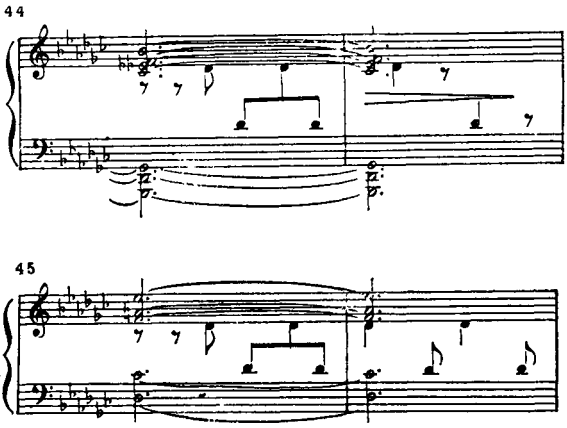
[2] См. R. Chalupt. Ravel au miroir de ses lettres, стр. 83. Возможно, что первоначальная редакция пьесы «Из тетради эскизов» возникла гораздо раньше.

[3] M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 148.

Здесь и триоли, и секунды, и блики целотонности напоминают самые драматичные эпизоды «Пеллеаса и Мелизанды», связанные с ревностью Голо.

Далее (с появлением семи диезов в ключе) достигнуто смягчение эмоции — она звучит как бы отдаленно (показательна перед концом и роль «тристановских» септаккордов). Затем реприза начального ля минора — ля мажора вступает с какой-то ожесточенностью.

Образный смысл дальнейшего (шесть бемолей в ключе) очень ясен. Пыл волнения опять затих [1], и появляется даже баюкающий бальзам пентатоники (нисходящие октавы правой руки), вслед за которой звучат «сладостные» нонаккорды.

В этом разделе хочется особо отметить две гармонии. Одна из них представлена в правой руке аккордом из двух малых терций и кварты (столь любимым Равелем), а другая звучит по-«скрябински»:

После отмены знаков весь раздел до второй репризы начала пьесы (ля минор — ля мажор) знаме-

[1] Вспомним что самая тональность соль-бемоль мажор (фа-диез мажор) связывалась в «Пеллеасе» с образами умиротворенности, сладких надежд (конец первого акта).

нателен некоторыми новыми красками. Вначале колорит проясняется (соль мажор — соль минор [1], верхний регистр). Затем тихие увеличенные трезвучия в басу, и музыка движется к высшей эмоциональной кульминации, дважды громогласно утверждающей трезвучие ми-бемоль мажора [2]. Вслед за этим звучит новая реприза первого раздела пьесы. В коде наступает умиротворение (очень приметна опять роль фадиез мажора!). Умиротворение смутно, поскольку вновь возвращаются минорные краски (с пустыми квинтами). Но последний аккорд пьесы — все же мажор (*ля*), одноименный с основной минорной тональностью.

В «Масках» очень чувствуется эмоционально-образный опыт «Пеллеаса». Вместе с тем, очевидны образная стушеванность, зашифрованность эмоций. Не будь параллельных моментов «Пеллеаса» (где музыку поясняют слова) и краткой авторской программы «Масок»,— было бы очень трудно разобраться в их содержании. Но при такой помощи оно вырисовывается достаточно рельефно.

В отличие от смутных эмоций «Масок», пьеса «Остров радости» (вдохновленная луврской картиной Антуана Ватто «Отплытие на Цитеру» — 1717) явилась едва ли не самым сильным утверждением восторга и света во всем пианистическом наследии Дебюсси. Связь этой лучезарной музыки с личными переживаниями 1904 года несомненна; и нельзя не заметить, что изящные и изысканно колоритные, но церемониальные образы картины Ватто совершенно преодолены в «Острове радости».

Главная тональность «Масок» — ля минор, а «Острова радости» — ля мажор, который вдобавок отличается здесь большой стойкостью и постоянством (отступления лишь подчеркивают и утверждают его). Основой колористического развертывания

[1] Впрочем, это тональность «Пляски смерти» Сен-Санса!

[2] Вспомним, что утверждение ми-бемоль мажора (редиез мажора) явилось и высшей кульминацией светлых надежд в «Пеллеасе» (Аркель в первой сцене четвертого акта).

формы остается (наряду с эффектами регистров, фактуры, ритма и т. д.) игра целотонности, хроматики и диатоники.

Вступление, основанное на хроматических сопоставлениях увеличенных трезвучий, рисует своими узорчатыми орнаментами не то плеск воды, не то (метафорически) сверкание солнечных лучей на волнах. С такта 7 (Modéré et très souple) явственны черты колыхания водного пейзажа (фигуры всплесков в левой руке напоминают соответственные из «Фонтанов на вилле д'Эсте» Листа). На протяжении двадцати одного такта (до начала размера в три восьмых) Дебюсси чередует и сплетает различные оттенки колорита — то звонкого, то приглушенного и словно глухо журчащего,— пользуясь диссонирующими столкновениями, целотонностью или диатоническими оборотами. С первых тактов в размере три восьмых как будто начинается царство хроматизмов. Но музыка не застревает в нем, давая вскоре очень колоритные, светлые контрасты пентатонических журчаний с секвенционным подъемом на малую терцию (оба мелькающих тональных упора — соль мажор и си-бемоль мажор — как бы охватывают снизу и сверху основную тональность). Переход от этих слегка фанфарных призывов к усиленным и варьированным трелям вступления quasi una cadenza очень естествен. А затем (опять размер три восьмых, un peu cédé molto rubato) начинается контрастный образ затаенной восторженной нежности (вторая тема). Здесь и плавно восходящие-опускающиеся гамообразные волны мелодии, уплотненной аккордами, и противостоящие им мерные колыхания квинтолей аккомпанемента — все нега и все томление. Музыка диатонична; сохранено лишь имевшееся и раньше повышение четвертой ступени ля мажора, что придает ладу лидийский отпечаток, то стираемый ре-бекаром, то возобновляемый (эта игра ионийского и лидийского ладов придает трепетность гармонии).

Вслед за концом второй темы появляются новые оттенки изящной и прозрачной звонкости. Таковы

быстрые переливы арпеджий в пределах ля мажора или с отклонениями в соль-диез мажор (опять с повышенной четвертой ступенью!) и до мажор. Далее вновь вступают испытанные средства целотонности и увеличенных трезвучий (в басу проходит искаженная вторая тема), способные столь убедительно звукописать мерность и «равнодушие» журчаний воды [1]. Плеск целотонности (да еще с включением больших секунд) бурно нарастает; и вдруг с поразительной силой раздаются дважды удары до-мажорного трезвучия — точно все смутное сменилось блистательно ясным [2].

Последующая фаза «Острова радости» повторяет с вариантами прежние эффекты, пока музыка не скатится бурными целотонными гаммами к начальным октавам *соль-диез* большой коды. Так достигнута седьмая ступень, вводный тон основной тональности (который, однако, служит и доминантой до-диез минора, минорного терцевого варианта ля-мажорной тоники).

В коде Дебюсси дает превосходное, неотразимое нарастание восторгов, подлинный экстаз колорита. Приметны его ступени. Вначале очень свежи фанфары (ритм из восьмой, двух шестнадцатых и восьмой звучит как новый, но он не раз возникал раньше в подголосках!) ми-бемоль мажора, тональности, которую Дебюсси не раз использовал как самую яркую и светлую (см. выше). Отношение ее к главной тональности ля мажор — тритон (это отношение еще со времен этюда Шопена фа мажор из соч. 25 стало трактоваться как тоническое!) Затем — старый, но верный способ crescendo восходящей секвенции — фанфара звучит в фа мажоре [3]. Диатоника фанфар

[1] Суть этого «равнодушия» в отсутствии у целотонного лада устоев и неустоев, дифференцированной логики.

[2] Вряд ли можно сомневаться, что тут Дебюсси припомнил и своеобразно использовал тот эффект до мажора в конце увертюры к «Фрейшюцу», которым так восхищался. А соотношение с главной тональностью — терцевое!

[3] Кстати сказать, и в ми-бемоль мажоре и в фа мажоре фигурирует пониженная седьмая ступень.

оттенена прослаивающими их целотонными фрагментами.

И вот — восторг высшей, заключительной кульминации. Вторая тема потеряла свой томный облик, она безудержно ликует, сопровождаемая радостным, стремительным перезвоном баса и средних голосов. Перед финальной, неистовой по звучности репризой вступительной каденции найдены новые, ярко контрастные гармонические краски — отклонение в фа мажор (опять медианта!) и сдвиг к нонаккорду доминанты ми-бемоль мажора (тут и максимум звучности!). Реприза вступления (quasi una cadenza) кажется сверлящей воздух, она обрывается резким вскриком и стремительным скатом в бас — великолепным и характерным пароксизмом импрессионистского образа.

Никогда больше Дебюсси не удалось с такой силой выразить в своих фортепианных сочинениях безудержный порыв к счастью. Тем более примечательна форма «Острова радости» — очень стройная и гармоничная, начинаемая и завершаемая каденцией, ясная репризами тем, чудесно трансформирующая вторую тему, убедительно ведущая слушателей по ступеням от смутных и неясных ощущений к экстазу.

В одном из писем к Дюрану (из Дьеппа, сентябрь 1904 года) Дебюсси писал по поводу «Острова радости»: «Но, бог мой! как трудно играть эту пьесу... она мне кажется соединяющей все способы игры на фортепиано, так как сочетает силу с изяществом...[1] По воспоминаниям Маргариты Лонг[2], Дебюсси требовал исполнять начальную каденцию, как призыв, а затем постепенно все более ускорять темп, но лишь начиная с фанфар коды мощно и неуклонно наращивать звучность.

В эти годы Дебюсси вернулся к идее написать ряд пьес для фортепиано и для оркестра под общим за-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 21—22.
[2] M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 61.

главием «Образы» («Images») [1]. Первая серия для фортепиано была завершена в 1905 году. Она включала три пьесы: «Отражения в воде», «Посвящение Рамо» и «Движение».

Сам Дебюсси, по-видимому, остался доволен этими сочинениями. По крайней мере, он писал 11 сентября 1905 года из Бельвю: «Без ложного тщеславия, я верю, что эти пьесы получились и займут свое место в литературе для фортепиано... (как сказал бы Шевийяр) по левую сторону от Шумана или по правую сторону от Шопена... as you like it» [2].

Пьесы первой серии «Образов», очень часто исполняемые, неравноценны. В первой из них много тонкой поэзии. Правда, название пользуется метафорой (отражения не звучат). Но хотя Дебюсси, видимо, держался за эту метафору [3], его музыка объективно изображала нечто другое — тихие всплески, обаятельное журчание водяных струй, а под конец и какие-то далекие колокольные отзвуки. Этот лирический пейзаж — один из самых изящных у Дебюсси. Композитор с привычным мастерством сопоставляет и сменяет гармонические и ладовые краски (диатонику, хроматику, целотонность и т. д.). Общий тон музыки отмечен какой-то прозрачной печалью. Музыка баюкает, хотя ей присущи и моменты подъема

[1] Слово «Images» можно перевести и как «Картины». Это слово сочетает понятия образности и картинности, изобразительности.

Уже весной 1905 года (см. письмо к Дюрану от 16 мая) Дебюсси предполагал написать для двух фортепиано «Грустные жиги», «Иберию» и «Вальс». Позднее два первых произведения вошли в оркестровую серию «Образов», а третье, быть может, превратилось в фортепианный вальс «La plus que lente».

[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 33. As you like it *(англ.)* — как вам это понравится.

[3] По воспоминаниям Маргариты Лонг, он образно толковал одно из мест пьесы: «маленький круг на воде, маленький камень упал» (M. L o n g. Au piano avec C. Debussy, стр. 45). И действительно, если условно «переводить» звуки на зрительные восприятия, мы найдем здесь большие и маленькие круги, рябь и т. п.

(кстати сказать, высшая эмоциональная кульминация — звонкая и радостная — дана вновь на звучании ми-бемоль-мажорного трезвучия, чем еще больше оттеняется его образная роль у Дебюсси).

В известной степени, эту пьесу можно рассматривать как «ответ» Равелю. В отличие от более ранних своих пьес, Дебюсси широко применяет здесь фортепианную технику блестяще-искристых разливов, столь показательную для фортепианной виртуозности Равеля. Но образное содержание остается, при этом, очень отличным — оно проникнуто непосредственной поэтикой природы, присущей творчеству Дебюсси вообще, и далеко от чистого «красованья» пианистических фигур.

Пьеса «Отражения в воде» не сразу далась Дебюсси. 19 августа 1905 года он писал Дюрану: «...первая пьеса, «Отражения в воде», мне совсем не нравится, и я решил сочинить другую на новых основах и согласно самым свежим открытиям гармонической химии» [1].

Вторая пьеса («Посвящение Рамо») близка к «Сарабанде» из сюиты «Для фортепиано», но отличается гораздо более пышным и нарядным развитием. В самом начале и квази-пентатонической темой (такты 1—4), и отвечающими ей тихими вздохами на фоне дорийских гармоний Дебюсси создает очень цельное настроение, как бы родственное взглядам в прошлое на фресках Пювиса де Шаванна. Великолепен и конец пьесы, где соль-диез минор после каданса с мажорной субдоминантой полон особенно проникновенной грусти. Что же касается всего развития музыки в центральной части пьесы, то оно сделано интересно, с размахом, однако не без холодка, что нарушает первоначальную строгую печаль стиля.

Последняя пьеса цикла — одно из бесчисленных в истории претворений жанра «вечного движения».

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 31. Эти «открытия» были позднее отмечены в рецензии М. Эмманюэля (см. Vallas, стр. 288).

Музыка здесь не свободна от надуманности. Временами слышатся отзвуки старого («Сады под дождем», «Облака»), временами предчувствуется будущее («Что видел западный ветер», «Ветер на равнине», «Фейерверк»), но ни отзвуки, ни «предчувствия» не достигают особенной яркости. В сущности эта пьеса — типичный этюд, запись запомнившегося или вновь замеченного в области беглых слуховых наблюдений, без ясной образной концепции.

По воспоминаниям Маргариты Лонг, Дебюсси, говоря об исполнении «Движения», настаивал: «Надо, чтобы это вертелось в неумолимом ритме» [1]. Черты механичности, присущие «Движению», нельзя считать случайными. Уже в это время подобные черты начинают проявляться в творчестве Дебюсси. Их истоки — и в некотором сближении Дебюсси с урбанизмом, и в появлении элементов рассудочности.

В 1904 году Дебюсси написал вторую серию «Галантных празднеств» (на слова Верлена) в составе трех романсов: «Наивные», «Фавн» и «Сентиментальный разговор».

Серия эта сильно отличается от первой не только выбором текстов, но и их трактовкой. Огромный опыт «Пеллеаса» сказывается в исключительно тщательной вокальной декламации. Вместе с тем, молодые порывы первой серии сменяются печальной сосредоточенностью и даже какой-то болезненностью.

В романсе «Наивные» меньше всего наивности и свежести. Хроматизмы и увеличенные трезвучия настолько насыщают всю музыкальную ткань, что даже страстный порыв в середине (шесть бемолей в ключе, toujours animé), напоминающий любовные признания Пеллеаса, едва и мимолетно вырывает нас из сферы каких-то скованно-причудливых, загадочных эмоций (романс и заканчивается увеличенным трезвучием).

Романс «Фавн» — пример изящного и капризного импрессионистского жанра. Здесь — вновь увеличен-

[1] M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 48.

ные трезвучия, тогда как аккомпанемент воссоздает инструментальные тембры — орнаментальные фигуры флейты и поколачивания тамбурина. По воспоминаниям Ж. Батори, Дебюсси написал этот аккомпанемент для роялей Эрара, «потому что он находил в их басах звучность тамбурина, одновременно глухую и резкую» [1]. Кончается романс, как и первый, неопределенной гармонией — увеличенная квинта *фа — до-диез* дана на басу квинты *соль — ре*. Но это лишь завершение политонального замысла пьесы вообще. В ключе стоит один бемоль, и на протяжении романса мы действительно не раз встречаем опору на тональность фа (в виде ли увеличенного или минорного трезвучия, в виде ли параллельного трезвучия ре минора). Однако неизменным, остинатным басом всего романса оказывается квинта *соль — ре*.

Последний романс серии — «Сентиментальный разговор» — не выходит из пределов присущих всем им сумрачности и надломленности. Примечательно уже вступление фортепиано, подобное каким-то неясным, блуждающим «бликам».

Однако романс этот отличается от других особой выразительностью декламации. Первые слова («В старом парке, уединенном и застывшем...») чутко выделены напевным мелодическим оборотом, очень непохожим на остальные куски декламации. Это противопоставляет повествовательную «запевку» последующей «беседе». Но и в «беседе» печальных теней о былом тонко дифференцированы вопросы — тревожные, взволнованные — и ответы, от которых веет ледяным равнодушием смерти. А как поразителен выбор гармонических красок, отмечающих те или иные оттенки чувства! В узорах фортепианного аккомпанемента с его триолями шестнадцатых и нисходящими полуторатонами есть какие-то связи с печально-созерцательными образами Востока у русских композиторов. Окончание романса — в тональности ля минор.

[1] Bathori, стр. 22.

Если «Остров радости» выразил самые ликующие чувства любви Дебюсси к Эмме, то во второй серии «Галантных празднеств» выступили, напротив, эмоции самые мучительные и придавленные. Но, очевидно, они были порождены этим же кругом переживаний. Недаром в письме к издателю Дюрану, посланном в июле 1904 года с острова Джерси, Дебюсси просил не забыть напечатать посвящение второй серии «Галантных празднеств»: «Как благодарность июню 1904 года» [1] (т. е. месяцу, когда он объяснился в любви Эмме). При этом Дебюсси просил дополнить посвящение четырьмя буквами [2]: «Это немного таинственно, но надо же делать что-нибудь для легенды!»

В 1904 году Дебюсси написал и другой небольшой вокальный цикл под названием «Три песни Франции». Два из этих романсов используют тексты Шарля Орлеанского — французского поэта пятнадцатого века, писавшего почти исключительно изящные эпикурейские стихи и предвосхитившего некоторые черты разочарованности романтизма и символизма. Третий романс — на слова французского поэта, романиста и драматурга семнадцатого века Тристана Л'Эрмита.

В романсе «Погода сбросила свой плащ» (Шарль Орлеанский) очень чувствуются новые тенденции Дебюсси, начинающего культивировать черты неоклассицизма (вступление, с удвоенным двухголосием и секвенциями, звучит почти органно).

Правда, уже в третьем такте появляется сложный ундецимаккорд, а в дальнейшем Дебюсси не раз пользуется привычными ему изысканными красками. Но все же явственно проникновение в музыку рационального начала мерного движения восьмых, которые вносят характерный оттенок архаической уравновешенности. Поэтому даже восторг перед пришедшей

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 19.

[2] В расшифровке и переводе на русский язык они значат: «Моей маленькой».

Тристан Л'Эрмит

весной звучит так сдержанно, в границах куртуазных чувств.

Романс «Грот» (Тристан Л'Эрмит), напротив, очень импрессионистичен. Здесь и равномерные всплески воды [1], и крик кукушки, обаятельные детали лирического пейзажа. А в гармонии испытанные краски септаккордов (особенно «тристановских») и нонаккордов. Образ зачарованного царства создается с первых же тактов и постепенно запечатлевается вниманием слушателя как «сны дремлющей воды».

Романс «Так как Плэзанс [2] умерла» (Шарль Орлеанский) вновь приметен чертами постепенно фор-

[1] Остинатный толчковый ритм тридцатьвторой и восьмой с двумя точками проносит через весь романс эти тихие всплески. Вместе с тем, нельзя не заметить, что они играют и роль выражения застылости впечатлений вообще. Позднее на сходном ритме будет построена прелюдия «Шаги на снегу!»

[2] «plaisance» по-французски значит также «удовольствие».

Шарль Орлеанский

мирующегося в творчестве Дебюсси неоклассицизма. Эти черты очевиднее всего в мерном ритмическом движении повторяющихся групп и в плавно-нейтральных мелодических линиях. Гармониям свойственна сочная сладостность, напоминающая местами (например, в тактах 1, 5) о Бородине — особенно благодаря вкрапленным секундам. Не раз попадается и целотонность (сперва в такте 4). Печаль достигает высшей прозрачности и чистоты в постлюдии фортепиано, приводящей впервые к тоническому аккорду основной тональности.

Итак в обоих романсовых циклах 1904 года обнаруживается почти полное господство усталых эмоций и настроений. Начинает выделяться также неоклассическая тенденция (к Баху, к клавесинистам, к XVII—XVIII векам). И то, и другое — важные симптомы.

В 1903—1905 годах Дебюсси работал (по заказу из Бостона) над рапсодией для саксофона с оркестром (произведение это осталось незаконченным и

было завершено после смерти Дебюсси Роже-Дюкассом).

Весной 1904 года возникли «Танцы» для хроматической арфы с сопровождением струнного оркестра. Они были заказаны фирмой Плейель, и Дебюсси посвятил их директору фирмы, Гюставу Лиону, изобретателю хроматической арфы. Эти пьесы предназначались для конкурсов Брюссельской консерватории, где был создан класс хроматической (беспедальной) арфы.

Первая из пьес («Священный танец») любопытна натуральными ладовыми оборотами, упорными ходами параллельных трезвучий и кварто-квинтовых сочетаний. Они задают здесь тон, предвещая образные эффекты «Затонувшего собора», перемежаясь с моментами целотонности и пестрых хроматических сопоставлений. Ясно чувствуется созвучность этой пьесы ладовым образцам русской музыки, но не более, чем созвучность, поскольку Дебюсси лишь «консультируется» с русскими, обращаясь также к другому источнику — средневековому хоралу. А образный тонус, как обычно у Дебюсси, лишен канонической культовости, он лишь стилизует обрядность, вдобавок, проникнутую представлением об античности.

Колорит второй пьесы («Мирской танец») заметно иной, поскольку здесь значительно больше терпкости, а чистый, прозрачный, натурально-ладовый строй почти отсутствует. Как и в «Острове радости», выделяется повышенная четвертая ступень (лидийская альтерация). Вальсы сравнительно редки в творчестве Дебюсси, а эта пьеса — медленный вальс, неторопливые и плавные нарастания которого убедительно организованы.

Обе пьесы не отличаются ни особой яркостью, ни «проблемностью». Но в них немало изящества, мягких и приятных красок, а сочетание тембров клавесинно звучащей хроматической арфы со струнным оркестром вновь оттеняет развивающиеся неоклассические тенденции творчества Дебюсси, ранее пребывавшие на втором плане.

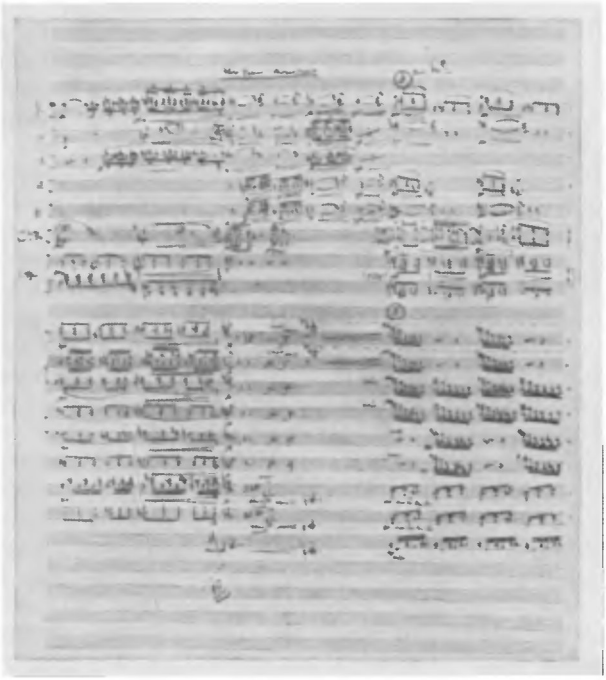
Крупнейшим и значительнейшим сочинением Дебюсси в эти годы явилось «Море» (1903—1905), носящее подзаголовок «Три симфонических эскиза». Этим подзаголовком Дебюсси подчеркивал импрессионистский характер замысла; однако «Море», по сути дела, явилось своеобразной симфонией, посвященной одной из могучих стихий природы [1].

Сочинению «Море» предшествовал очень большой опыт наблюдений Дебюсси. С детства (во время поездок в Канны) Дебюсси соприкасался с морем и уже тогда полюбил его. В дальнейшем эта любовь росла, стала исключительно прочной и нежной. Она была платонической в том смысле, что Дебюсси не чувствовал потребности непосредственно соприкасаться с морской стихией и испытывать ее силу. Так, например, летом 1915 года Дебюсси писал Энгельбрехту из Пурвиля: «Не знаю, похожи ли Вы в этом на меня, но я никогда не купаюсь в море. Оно слишком огромно, и, кроме того, я не умею плавать» [2]. Воспоминания Петера также свидетельствуют, что Дебюсси не стремился переходить с морем «на ты» [3].

Отношение Дебюсси к морю было чисто созерцательным, но в данном плане, пожалуй, ничто в природе не привлекало и не увлекало его так сильно. Письма Дебюсси разных лет содержат немало восторженных высказываний о море. Не раз море служило ему и мерилом силы впечатлений вообще («это неотразимо, как море», и т. п.). По воспоминаниям Маргариты Лонг, Дебюсси, уже смертельно больной (в 1917 г.), однажды пошел с ней к берегу и, стоя на

[1] Ряд критиков достаточно убедительно считает «Море» симфонией. См., например, V a l l a s, стр. 306; H. S t r o b e l. C. Debussy. Paris, 1952, стр. 171—172; S. J a r o c i ń s k i. Orfeusz na rozdrożu. Warszawa, 1958, стр. 42. Уже в 1908 году Луи Лалуа отмечал, что три части «Моря» «играют роль и имеют форму первой части, скерцо и финала симфонии» (L. L a l o y. «La Mer», trois esquisses symphoniques de C. Debussy, «Bulletin Français de la SIM», 1908, 15 février).

[2] См. G. et D.-E. Inghelbrecht. C. Debussy. Paris, 1953, стр. 242.

[3] См. P e t e r, стр. 117—125.

Отрывок рукописи партитуры первой части «Моря»

скале [1], сказал: «Послушайте, слышите ли вы море? Море — это все, что есть самого музыкального...» [2]

Понятны причины сильнейшего пристрастия Дебюсси к морю. Море особенно удовлетворяло требования импрессионистской эстетики в том смысле, что, при чрезвычайной переменчивости и при неисчислимом разнообразии оттенков, оставалось, вместе с тем, как бы неизменным. Оно словно символизировало со-

[1] Это было в Сен-Жан де Люз.

[2] M. Long. Souvenir sur C. Debussy (см. также ее «Conseils de Debussy» и «Au piano avec C. Debussy», стр. 25).

бою нерушимость и стабильность «безначальности» и «бесконечности» природы.

Не случайно, конечно, к морю обращался с особой охотой и «пантеизм» Римского-Корсакова, композитора, морские образы которого, очевидно, заметно повлияли на формирование «морской эстетики» Дебюсси. Уже Римский-Корсаков в симфонической картине «Садко» противопоставил романтическим традициям морских бурь образ мерно волнующегося моря, за что был похвален Мусоргским, нашедшим, что «мысль волнующегося моря несравненно грознее и импозантнее бури...» [1]

Для Дебюсси традиционная романтика морских бурь оказывалась еще более далекой, чем для Римского-Корсакова. Напротив, возможность наблюдать и фиксировать бесконечно меняющиеся оттенки моря привлекала его в высшей степени; вслед за Моне, Дебюсси уже в ранние годы своего творчества стал делать более или менее развитые этюды моря. Одним из них явился лаконичный пейзаж моря во второй пьесе из «Лирических проз», тогда как в ноктюрне «Сирены» звукопись моря приняла уже широкие размеры. Как мы видели, море сыграло значительную роль в «Пеллеасе», составив во многих его сценах очень выразительный второй или третий, а однажды (выход из подземелий) даже первый план.

Приступая к сочинению симфонии, посвященной морю, Дебюсси, в сущности, как бы собирал и обобщал множество давно накопившихся впечатлений, которые теперь стремились сосредоточиться.

Основные этапы сочинения «Моря» любопытны.

Уже в августе 1903 года, находясь в Бишене, Дебюсси сообщал Дюрану, что работает над «Морем».

12 сентября того же года, также из Бишена, Дебюсси писал Мессаже: «Я работаю над тремя симфоническими эскизами, озаглавленными: первый — прекрасное море у островов Сангинер [2]; второй — игра

[1] См. М. П. Мусоргский. Письма и документы. М.—Л., 1932, стр. 129.

[2] К западу от Аяччо на Корсике.— *Ю. К.*

волн; третий — ветер заставляет море плясать... Вы мне скажете на это, что Океан как раз не омывает бургундские холмы!.. И что это могло бы очень напоминать пейзажи, сделанные в мастерской[1]. Но у меня бесчисленные воспоминания; по моему разумению, это стóит больше, чем реальность, привлекательность которой обычно слишком тяжело давит на вашу мысль»[2].

В этот же день Дебюсси написал письмо Дюрану с тождественной программой «Моря» и также со ссылкой на свои «бесчисленные воспоминания».

Итак, Дебюсси начал работу над «Морем», руководствуясь не свежими впечатлениями, а воспоминаниями. При этом он, как зачастую, вдохновлялся не только жизнью, но и искусством. По воспоминаниям Дюрана, Дебюсси был обладателем известной цветной гравюры Хокусаи, изображающей гигантскую волну; по просьбе композитора, копия этого эстампа была впоследствии напечатана на обложке нот «Моря»[3].

Однако, в 1904 году Дебюсси, отправившись с Эммой в Дьепп, Истборн и на остров Джерси, смог снова наслаждаться видом и звуками обожаемого моря. В июле он писал Дюрану с острова Джерси: «Море обошлось очень хорошо со мной, оно показало мне все свои платья. Я им еще совсем одурманен (как поет эта маленькая глупышка Манон)»[4]. Итак, сочинение «Моря», начатое по воспоминаниям, продолжалось по непосредственным впечатлениям.

В сентябре того же года Дебюсси сообщал Дюрану из Дьеппа: «Я собирался закончить «Море» здесь, но мне остается доделать оркестр, который шу-

[1] Как известно, импрессионисты-живописцы (и прежде всего Моне) стремились работать исключительно на природе (непосредственно с натуры), а не в мастерской, ставя прямое впечатление выше памяти или воображения.— *Ю. К.*

[2] Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 74.

[3] Durand, II, стр. 92—93.

[4] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 19.

мен и разнообразен, как... море! (со всеми моими извинениями за это последнее)» [1].

Работа над «Морем» продолжалась и в следующем году. Дебюсси отказался от первоначального обозначения первой части и писал Дюрану 6 января 1905 года: «Хорошо ли заглавие первой части, которое я Вам дал: «От зари до полудня на море»?» [2]

Поводом к перемене заглавия, очевидно, послужило нежелание слишком конкретизировать сюжет географически. К тому же, то море, которое Дебюсси так упорно наблюдал и слушал в 1904—1905 годах, было Атлантикой и Ламаншем (на Корсике же, около островов Сангинер, Дебюсси никогда не бывал; Валлас даже предполагает, что первоначальное заглавие было выбрано с целью простого словесного эффекта [3]).

Так или иначе, но новое заглавие первой части вытеснило прежнее. Изменено было и заглавие последней части на более строгое и серьезное: «Диалог ветра и моря».

13 января 1905 года Дебюсси сообщал Дюрану, что переделал не удовлетворявший его конец «Игр волн», а 6 марта писал с чувством облегчения, что «Море» окончено и сдано граверам, копиистам и т. д.

Оркестр «Моря» велик и полновесен, он включает две флейты, флейту пикколо, два гобоя, английский рожок, два кларнета, три фагота, контрафагот, четыре валторны, три трубы, два корнет-а-пистона, три тромбона, тубу, ударные (литавры, тарелки, тре-

[1] Там же, стр. 21.

[2] Там же, стр. 23.

[3] Vallas, стр. 296. Тем не менее, некоторые музыканты, без особых на то причин, настаивают на том, что «Море» Дебюсси изображает якобы именно Средиземное море; см., например, статью F. Magnani. «La Mer» de C. Debussy, «Le Monde Musical», 1939, 31 mai, № 5, Paris, и «L'Art Musical», 1937, № 69, Paris (с фотографиями). Ш. Мюнш (см его брошюру «Я дирижер». М., 1960, стр. 58) также ассоциирует музыку «Моря» Дебюсси со Средиземным морем, хотя сам считает такую ассоциацию произвольной.

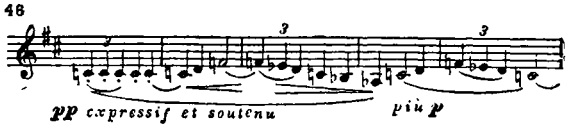
угольник, там-там, глокеншпиль, большой барабан), две арфы и струнный квинтет.

Варианты состава инструментов в различных частях закономерны. Так, типические черты второй части с ее легкими, капризными образами — отсутствие литавр, большого барабана, там-тама, тяжелой меди (тромбонов и тубы), но наличие треугольника (только тут) и глокеншпиля (который появляется и в финале). Типические черты финала — наличие большого барабана, двух корнет-а-пистонов и контрафагота — инструментов, которых нет даже в первой части.

Итак, оркестр, вначале массивный, сокращается и облегчается во второй части и максимально разрастается в финале.

В каждой из частей «Моря» мы находим определенное картинно-звукописное задание.

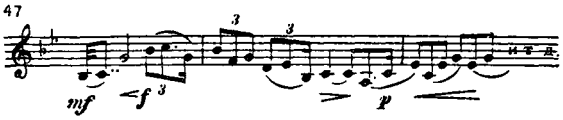
Первая часть своим заглавием («От зари до полудня на море») как будто фиксирует задачи «светописи» звуками. Действительно, легко заметить, что Дебюсси в построении первой части стремится к метафоричности, словно изображая море сначала в утренней дымке, а потом под лучами солнца. Это, конечно, способствует условности звукописи; но многое в ней можно как бы перевести в слуховую область. Тогда море будет слышаться нам то глухо, то отчетливо, вызывая реальные звуковые представления. И надо сказать, что эти переходы, контрасты и нарастания различных состояний моря переданы мастерски.

Первый раздел (тридцать тактов, два диеза в ключе, дорийский си минор) совсем смутен по краскам, но уже тут оттенки их — то неясно шелестящие, то более звонкие, богаты. Толчковые ритмические фигуры (из шестнадцатой и восьмой с точкой) у виолончелей и деревянных — обычный прием звуковых бликов у Дебюсси. Впервые появляется (у английского рожка и трубы) тема моря, которая впоследствии играет большую роль в третьей части «Эскизов»:

Она характерна интонационным «равнодушием», нейтральностью и, вдобавок, вначале политонально противопоставлена педали *си*. Нарастание в конце раздела подводит к тональной смене (вместо си минора ре-бемоль мажор). Этот переход намечает и заключительную тональность первой части «Моря», и конечную тональность финала, то есть стержневую тональность всего произведения — ре-бемоль мажор. Но это только опорный пункт, вокруг которого возникает немало отклонений (в частности, в сферу терции — ля мажор).

С такта 31 (пять бемолей в ключе) море показано уже как равномерно колыхающееся и струящееся. Заметна близость некоторых фигур фона (в частности, фигур вторых скрипок) к фигурам «морей» Римского-Корсакова (вспомним море из «Салтана» и др.)

Второй фрагмент (такты 31—58) посвящен развертыванию этого образа колыхания, причем в тактах 47—50 появляются почти танцевальные элементы (узоры флейты). Здесь чувствуется что-то от русских композиторов, пожалуй, больше всего от восточных орнаментов Балакирева. В тактах 59 и 61 обращают внимание печально вздыхающие фразки гобоя — один из любимых Дебюсси грустных штрихов. Вслед за этим (вплоть до перемены знаков) развито значительное колористическое нарастание, где на текучем фоне деревянных, арф и струнных divisi выступает сдавленный голос трех засурдиненных труб. Затиханием, шорохами и тусклыми звонами (тарелки) заканчивается раздел: море опять едва слышно.

Смысл последующей энергичной, почти пентатонической темы, излагаемой вначале виолончелями,— в выделении человеческого начала посреди пейзажа

(тема эта родственна пентатоническим темам Листа, содержит и элемент листовского ораторства):

Однако фактор человеческой воли быстро растворяется в звукописных деталях, в новых фигурах волновых раскачиваний. Местами появляются сладостные, томные краски, особенно в первых тактах Presque lent на нонаккорде. И вот уже близок конец части. В эпизоде Très modéré английский рожок в унисон с двумя виолончелями загадочно поет медлительную тему с целотонными оборотами. Примечательно начало коды (Très lent). Тихо звенят арфы и флейты. Ре-бемоль мажор торжественно подготавливается плагальным ходом. У валторн, фаготов и тромбона хоральная нисходящая интонация на нонаккорде от *до-бемоля*. Это пока еще сдержанный образ шири и величия моря, который получит великолепный размах перед концом всего произведения.

Затем звонкое глиссандо арф, тремоло струнных, переливы деревянных, взывания меди, удары литавр, тарелок, там-тама. В самом конце — характерный эффект импрессионистской «светотени», противоположный классическим принципам утверждения тоники. После tutti, интонирующего квинтсекстаккорд шестой ступени ре-бемоль мажора (смягченная тоника!), нота *си-бемоль* снимается, а медные выдерживают постепенно затихающее тоническое трезвучие. Краска тоники как бы стирается, затухает, блекнет.

Несмотря на лаконизм первой части, она выразительно чередует и развивает контрасты. В основе — «просветление» от дорийского си минора к ре-бемоль мажору [1], но оно дано с множеством оттенков и пере-

[1] Напомним, что си минор и ре-бемоль мажор были любимыми тональностями Балакирева, который внушал эту любовь и другим «кучкистам».

ходов. В слуховой памяти остается трепетная игра звукового колорита, то смутные, то яркие наплывы сменяющихся впечатлений. В конце концов побеждает эмоция восторга перед красотой моря — однако лишь на миг, чтобы сразу стихнуть в таинственном ожидании нового.

Новым впечатлениям моря посвящена вторая часть («Игры волн»), которая может показаться хаотической. Но это — «хаос» эстетически стилизованный, тонко организованный, содержащий в себе и различные планы основного образа, и гармоничные контуры формы, постепенно развертывающейся и плавно замыкающейся.

Гармоническая структура опять-таки пассивно-тонична, основана на колористическом обволакивании основной тональности рядом иных. Но если в первой части «Моря» можно было уловить акцентировку сферы ля мажора (нижней терции от основной тональности «Моря» — ре-бемоль мажора), то здесь, в «Играх волн», широкий круг ладов группируется вокруг верхней терции ре-бемоль мажора, вокруг мимажорной тоники.

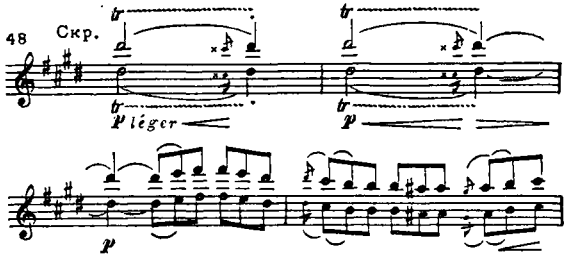
Янкелевич метко характеризует стремление Дебюсси в «Играх волн» давать мелкие и мельчайшие частности изображенного. Противопоставляя детальную звукопись Дебюсси декоративным арабескам Листа (в «Фонтанах на вилле д'Эсте»), Янкелевич пишет: «У Дебюсси противостоящие рисунки разбиваются один о другой и ниспадают, дымясь посреди плеска и журчания. «Игры волн» — это распыление зыби и разложение шквала; волна рассматривается в радужных капельках и изумрудной росе» [1]. Действительно, «крупный план» слуха все время ощутим в «Играх волн» и лишь временами сменяется некоторым отдалением.

Вначале дана как бы завязка части — чистая звукопись (см. особенно журчания флейт и кларнетов в тактах 5—6). Затем появляются эмоционально-смут-

[1] V. Jankélévitch. Debussy et le mystère, стр. 50.

ные запевы на целотонной гамме, сопровождаемые быстрыми танцевальными фигурками (английский рожок, затем флейта в тактах 9—17 [1]). Запевы [2] усиливают свою экспрессию у гобоя (такты 18 и 20). А в тактах 28—31 первая яркая кульминация — звонкие всплески деревянных и глокеншпиля, взрывчатые стаккато труб с сурдинами, краткие нарастания валторн, пиццикато струнных. И сразу затишье — первый прилив кончился.

В первом фрагменте (четыре диеза в ключе, начало — Assez animé) оркестр стал уже полнее и сочнее, но оттенки сдержанные, в мелодических фигурах опять танцевальный узор, где, однако, уже вполне ясно выделяются преображенные отзвуки одной из тем «Садко» Римского-Корсакова:



Тут дает себя знать и близость к интонациям восточной музыки Балакирева. Но когда дважды вздымаются и падают целотонные глиссандо арф, а им отвечают ходы увеличенных трезвучий валторн, чувствуется как бы расширение масштаба. Чуть дальше туманная тема солирующего английского рожка инструментована с классической четкостью групп (трели скрипок, переливы арф и глокеншпиля, терцевые толчеи флейт и кларнетов); будто смутный призыв доносится издалека сквозь плеск волн.

Новый раздел — с отмены знаков в ключе (ре-

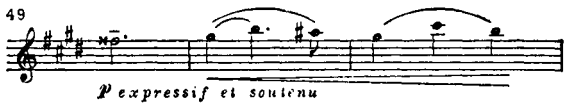
[1] Опять вспоминается нечто восточное — Балакирев и Римский-Корсаков.

[2] Вспомним фразки-«блики» английского рожка из «Облаков»!

марка Cédez). Это один из самых крупных планов — быстрые журчания и завихрения зыби рисуются стремительными, короткими целотонными гаммовыми фигурками деревянных и струнных.

Довольно значительный последующий фрагмент построен в целом на варьировании прежних факторов. Но тут уже сильная кульминация с соло трубы, которая, однако, быстро стихает. И вот у арф слышна упорная «капающая» октава *ля-диез*. Превосходно по колориту дальнейшее постепенное насыщение звучности. Все сильнее и сильнее поток сливающихся струй, пока дважды не прозвучит великолепный контраст увеличенных трезвучий (у деревянных, труб и струнных) и мощного tutti (с раскатом арф), интонирующего нонаккорд от *си-бемоля*. Это первый и высший экстаз всей части, момент упоительного восторга [1].

Дальше опять сдержанность. Возвращение темы примера 48 дано теперь на трепетно-пульсирующем фоне струнных. Сходство с восточной музыкой русских композиторов (и в частности с «Тамарой» Балакирева) становится еще более ощутимым. Только что промелькнувшему восторгу противопоставлена теперь легковейная грусть изящного танца. И Дебюсси подчеркивает ее, утверждая соль-диез минор и поручая первым скрипкам вздыхающий подголосок.

На душе начинает щемить:

Но вот и новый путь к радости. У контрабасов все упорствует *соль-диез*, а в верхних голосах начинают развиваться светлые краски. Это смешение печального и радостного (и все — на органном пункте *соль-*

[1] Вновь выступает выразительная роль большого мажорного нонаккорда у Дебюсси!

диез) превосходно по выразительности. Наконец приходит новый момент экстаза (и опять на нонаккорде от *си-бемоля)*. Но у него уже нет непосредственности и силы первого (даже несмотря на выкрики пикколо). Экстатический порыв быстро и стремительно гаснет в беспокойно блуждающих, меркнущих тремоло альтов и виолончелей.

Теперь все идет на убыль. Опять прокатываются дважды легкие целотонные глиссандо арф — словно воспоминание. И отвечают им уже не увеличенные трезвучия валторн, а слабые отголоски кларнета[1], затем фагота. Чудесны последние страницы «Игр волн». Нежно звенят «капельки» арф и глокеншпиля. Тише и тише обрывки журчаний. «Блики» из «Облаков» тоже тускнеют и гаснут. Под конец совсем прозрачно и чисто звучит трезвучие ми мажора в широчайшем расположении (контрабасы, флейта, флажолеты скрипок и арфы).

Поэтичность «Игр волн» особенно выигрывает при внимательном слушании. Мы тогда замечаем в этой части не только виртуозно изящную и мощную, поразительно богатую оттенками звукопись зыби, но и живость сменяющихся настроений человека, то безудержно восторженных, то глубоко печальных. За картиной моря встает картина жизни.

Третья часть — «Диалог ветра и моря» — превосходно завершает морскую симфонию Дебюсси. И здесь звукопись природы опять слита с душевным, эмоционально-содержательным, а форма опять строится из нескольких планов с организующими их развитие и чередование кульминациями.

Тональный план финала «Моря» характеризуется переходом сферы ми мажора в сферу ре-бемоль мажора, то есть терцевым (тоническим) движением к основной тональности «Моря», намеченной уже в первой части. В связи с этим главнейшие ключевые знаки финала — четыре диеза и пять бемолей, хотя

[1] Эта фразка (позднее повторяемая и другими инструментами) вновь напоминает «блики» из «Облаков».

внутри этих тональных сфер очень много осложнений и отклонений.

Начало финала поражает картинностью звукового образа. Глухой рокот литавр и большого барабана, порывы струнных басов (на основе секстаккорда уменьшенного трезвучия), тихие удары тамтама; а вслед за этим жалобные хроматические стоны духовых (с септаккордами, построенными на больших септимах). Все это волнует правдивостью «снимка с натуры», который продолжен и дальше. Ветер то хлещет по морю (стаккато струнных басов divisi — такты 22 и т д.), то налетает короткими, стремительными шквалами (восходящие тремолирующие гаммы струнных — такты 43 и далее) [1]. Незадолго до этого у трубы (такты 31 и далее) появляется тема моря, первоначальный вариант которой имелся уже в первой части (см. пример 46). После десятка шквальных порывов (такты 43—52) весь первый раздел финала замыкается энергичным сбегом струнных и сильным ударом литавры, сопровождаемым pizzicato фортиссимо — будто волна разбилась о берег. Все предыдущее в финале предстает экспозицией основных сил,— образов ветра и моря. С редким лаконизмом и правдивостью переданы в ней как ярость воздушной стихии, так и далекие просторы водной, по которой разносятся звуки.

Ветер могучим порывом пронесся над морем. Он шумел и свистел, шуршал и стонал, он всколыхнул водные массы.

Теперь (с такта 56) начинается диалог. У деревянных новая тема (выше мы приводили ее в сравнении с другими темами Дебюсси — см. пример 24 [2]). Суть этой темы двояка. Прежде всего, перед нами образ морской шири и простора (естественно, что ему

[1] А у деревянных здесь хриплые секунды, которые потом возродятся в прелюдии: «Что видел западный ветер».

[2] Но вначале тема (при тождественных интонациях) гармонизована не в ре-бемоль мажоре, а в до-диез миноре. В дальнейшем минорная и мажорная вариации этой темы обосновывают важнейшие контрасты содержания.

противопоставлены журчания и завихрения струнных, стремительная мелкая зыбь, вызванная ветром,— так совмещаются два плана, крупный и детальный). Но, вместе с тем, новая тема олицетворяет эмоции человека — лирику любования стихией. Тут же заметен и характерный танцевальный элемент музыки, аналогичный соответственным элементам из «Игр волн» [1].

Вскоре Дебюсси ступевывает лирику, выдвигая на первый план слепые, стихийные силы. Тут особенно примечателен фрагмент с такта 94 по такт 118 с его несколькими основными элементами. У скрипок и альтов упорные колыхания-всплески [2]. У валторн тревожно взывающие фанфары на целотонной основе, поддержанные гобоями, английским рожком, кларнетами (кстати сказать, тут дело не обходится без влияния тревожных призывов из «Ученика чародея» Дюка). Кроме того, у деревянных характерные секунды, появившиеся уже во вступлении части. Наконец, у фаготов и струнных басов тускло и терпко звучащая тема примера 46. Поразительно правдив темброво-ритмический образ всего этого фрагмента, полный какой-то грозной ворчливости. Он бурно нарастает за счет включения новых инструментов, за счет дробления ритмики и приводит к грандиозной кульминации, где безудержно ревут и затихают перекрестные увеличенные трезвучия tutti. Этой потрясающей картиной катастрофы, вызванной жестоким разгулом стихии, заканчивается большой раздел, посвященный диалогу [3].

Поразительно впечатляет последующий контраст печали и нежности. В ключе впервые появляется пять бемолей — здесь симптом развития светлых красок.

[1] Недаром, видимо, первоначальное заглавие финала гласило: «Ветер заставляет море плясать...»

[2] Не сказалось ли тут отдаленное воздействие сходных фигур из «Бури» Чайковского?

[3] Когда эта книга была уже написана, автор с удовлетворением нашел сходное понимание образа катастрофы в новой работе Ю. Крейна «Симфонические произведения Клода Дебюсси» (стр. 59, 69—70, 73).

Но начало нового фрагмента грустно и сосредоточенно (ремарка Très soutenu). Это четырехтактовый тихий хорал валторн (на фоне низкого тремоло струнных), интонирующий гармонию тоники ми-бемоль минора (вместе с басом струнных она составляет «тристановский» септаккорд седьмой ступени ре-бемоль мажора). Смысл хорала ясен — он воплощает идею «memento mori» [1], родственную хоральному фрагменту из разработки первой части Шестой симфонии Чайковского. В данном случае хорал имеет и сюжетное обоснование — он словно выражает скорбь о людях, погубленных стихией моря. Но тематически хоральный фрагмент не нов, поскольку является лишь минорным вариантом хоральных интонаций, прозвучавших в коде первой части «Моря» (так выступают принципы монотематизма у Дебюсси).

Печаль хорала оттеняется уже в пятом такте (от Très soutenu) светлой краской доминантнонаккорда ре-бемоль мажора (тихие переливы струнных подобны здесь спокойствию водной глади). В тактах 7—10 опять звучат хоральные гармонии (теперь на басу *ми-бемоль,* то есть как тоническое трезвучие ми-бемоль минора). А в такте 11 вступает целотонность.

Немного дальше возвращается тема примера 24. Но теперь она в ре-бемоль мажоре и звучит светло, нежно, ласкающе (примечательна инструментовка с остинатным флажолетом первых скрипок и журчанием арф). К тому же тема расширена за счет нисходящих секвенций, что придает ей плавность и неторопливость.

С отменой знаков в ключе — небольшой фрагмент, где выражены грациозные стороны морской стихии (особая роль глокеншпиля) [2].

А с возвратом пяти бемолей опять звучит тема примера 24, но теперь уже настойчиво, полно, как бы расцветая.

[1] Помни о смерти (*лат.*).

[2] В тональном смысле это — отклонение к терцевым сферам (ля мажора и фа мажора).

Дальше опять период без знаков в ключе, и это последний показ стихии как таковой. Быстро и суетливо толкутся аккорды труб (заставляя вспомнить о репетиционных эффектах из «Шехеразады» Римского-Корсакова). В этом танце моря (словно избавившегося от грозности и свирепости) у корнетов, а затем у флейт и гобоев (еще позднее у первых скрипок) проходит смутно-блуждающая тема моря (см. пример 46).

И вот начинается заключительный апофеоз. Теперь минорный и мажорный варианты темы примера 24 следуют один за другим в tutti. Музыка величаво растет и ширится в безудержном плавном танце. Могучий хор медных, покрывая весь оркестр, звучит как торжественный гимн природе (вот во что превратились хоральные интонации конца первой части и «memento mori» в финале!). Это необыкновенно по силе и полноте эмоции; так и хочется воскликнуть: «Какая ширь, какой простор!» Ощущение счастья охватывает душу.

Конец «Моря» — интенсивнейшее нарастание звонкости и восторга. Перекатываются на ликующей тонике пентатонические пассажи струнных. Танец волн становится все более неистовым. В заключительном tutti применена полиритмия — пунктированные группы восьмых совмещаются с триольными, триоли четвертей с дуолями и т. д. Это делает звучание поразительно трепетным, а синкопированные удары тромбонов еще более возбуждают его. Кульминационная сверлящая трель кадансового трезвучия ре-бемоль мажора стремительно обрывается, вслед за чем мгновенно звучит короткое «sec» («сухо») струнных и литавр. Вот новый пример моментального «обрубания» как бы внезапно иссякающих по достижении высшей напряженности впечатлений [1].

[1] Сравни заключения «Острова радости», прелюдии «Что видел западный ветер», «Иберии» и т. д. Отметим, что сходный и принципиально родственный момент мы имеем в конце Второй симфонии Бородина.

Первое исполнение «Моря» состоялось 15 октября 1905 года в концерте Ламурё (дирижировал К. Шевийяр). Это исполнение не оказалось удачным[1]; «Море» было плохо понято слушателями, включая и дебюссистов[2].

В прессе возникла продолжительная и оживленная дискуссия по поводу «Моря». Многих «Море» разочаровало новыми тенденциями, тем, что оно не повторяло красот «Пеллеаса». Другим же понравилось как раз это новое.

Пьер Лало писал в своей рецензии, что в отличие от других сочинений Дебюсси, поразительно близких к природе, «Море» походит скорее на репродукцию. «Я не слышу, не вижу, не чувствую моря»,— заявил критик[3].

Гастона Карро, нашедшего в «Море» лишь некоторые аспекты водной стихии, новое произведение Дебюсси не удовлетворило большей ясностью и меньшей изысканностью идей, чем в его прежних опусах, отзвуками русских композиторов и С. Франка.

Но как раз моменты мужественности, четкости линий и силы красок понравились в «Море» М. Д. Кальвокоресси. Жан Шантавуан восхищался звукописностью «Моря», но все же находил в нем черты поверхностности и калейдоскопичности.

Одни сожалели, что музыка «Моря» слишком отчетлива по формам, другие упрекали ее в бесформенности. Но были и отзывы очень положительные. Поля Дюка привела в восторг виртуозная техника партитуры. Ж. Марнольд отмечал соединение в «Море»

[1] Хотя Дебюсси уже в 1903 году (см. письмо к Дюрану от 30 сентября) предназначал «Море» для Шевийяра.

[2] «Открытие» «Моря» последовало позднее, когда им дирижировал сам Дебюсси (1908) и особенно когда эту партитуру воплотил Артуро Тосканини

[3] См. V a l l a s, стр. 299. В личном письме к Лало задетый за живое Дебюсси писал: «В итоге, Вы любите и Вы защищаете традиции, которые для меня уже не существуют.. пыль прошлого не всегда достойна уважения» (V a l l a s, стр. 300).

силы с изяществом, величественного с очаровательным [1].

В 1908 году Луи Лалуа, друг и доверенный Дебюсси, подчеркивал, что сила «Моря» в новых творческих тенденциях, в уходе от зыбких, намекающих образов и в утверждении сжатого, полного, четкого, классического стиля. Эта оценка, скорее всего, была вдохновлена самим Дебюсси, и Лалуа развивал ее, останавливаясь на особенностях тем, полифонии, гармонии, ритма, форм «Моря» [2].

Более или менее прохладные отзывы о «Море» можно встретить и позднее, например, в монографии Ш. Кёклена о Дебюсси [3].

Но и в это время «Море» нашло своих горячих поклонников. Так, по мнению А. Сюареса, Дебюсси в «Море» «поднялся на вершину своего искусства и выше самого себя. Архитектура этого движущегося чуда стóит оживляющей его фантазии» [4]. Высока оценка «Моря» и в монографии Э. Вюйлермоза [5].

Очень многозначительно высказывание о «Море» Н. Я. Мясковского. 24 ноября 1934 года Мясковский записал в своем дневнике: «Море» — лучшая партитура на свете» [6].

Дезире Энгельбрехт не без меткости писал, что проблема истинного исполнения «Моря» в «отмене всяких перерывов, нарушений связи среди текучего элемента трех частей» [7]. Но при этом необходимо отчетливо показывать форму произведения, вовсе не расплывчатого, но ясно организованного наплывами впечатлений и эмоций. Ряду дирижеров (таких, как Э. Ансерме, Р. Дезормьер и др.) удалось

[1] Vallas, стр. 301—303.

[2] См. Vallas, стр. 303—305. Впоследствии Лалуа находил в «Море» какой-то недостаток свежести (см. L. Laloy. Debussy. Paris, 1944, стр. 89).

[3] Ch. Koechlin. Debussy, стр. 31—32.

[4] A. Suarès. Debussy, Paris, 1936, стр. 68.

[5] Vuillermoz, стр. 140.

[6] Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания, том I, М., 1959, стр. 165.

[7] G. et D.-E. Inghelbrecht. C. Debussy, стр. 270.

создать очень яркие исполнительские образы «Моря». Шедевром исполнения «Моря», как известно, явилась трактовка его А. Тосканини. Быть может, Тосканини несколько форсировал динамику «Моря» (недаром, сам Дебюсси спорил с ним на репетициях), но он с исключительным блеском показал темпераментность и силу этого произведения, ясность и логичность его структуры, контрастность его образов.

Ныне мы можем судить о «Море» объективнее, чем когда-либо. Минувшие десятилетия не умалили, а лишь выяснили замечательные достоинства этой партитуры. Среди сочинений Дебюсси «Море» занимает место в известной степени уникальное как самое крупное его симфоническое произведение. При этом, не только от «Послеполудня фавна», но и от «Ноктюрнов» «Море» отличается внушительностью масштабов, размахом, силой, яркостью красок, которые в более поздних сочинениях Дебюсси не были превзойдены.

Благодаря этой яркости колорита музыка «Моря» может быть сопоставлена не только с поздними декоративными тенденциями импрессионистов-живописцев (прежде всего Моне), но и с колористическими принципами молодых живописных течений, развивавшихся в лоне «фовизма» и давших искусству Матисса, Марке, раннего Дерена. Для «Моря» характерна некоторая упрощенность фактуры, становящейся гораздо более конструктивной, чем в «Послеполудне фавна».

В «Море» развились некоторые черты не свойственного раньше Дебюсси (если не считать отдельных моментов «Пеллеаса и Мелизанды») импрессионистского э п о с а, но это не отменило присущие произведению черты лирики.

«Море» может показаться произведением чисто пейзажным, однако в нем живет достаточно несомненно выраженный и лишь завуалированный психологизм.

Три этапа созерцания «Моря» становятся тремя этапами становления души. Вся жизненность этой

души раскрывается перед красотами природы, перед бесконечной активностью стихии. Душа проходит различные стадии, она волнуется, печалится, самоуглубляется и замыкается, а также стремится проявить себя вовне, переживая образы моря как символы и аналогии картинам и перипетиям человеческого существования. В конце концов, душа выходит из этих психологических опытов очищенной и обновленной, полной радости, восторга, счастья. Темпераментный, увлекательный оптимизм «Моря» — неотъемлемое и глубоко ценное его качество. Оно благотворно действует на каждого слушателя, если только он даст себе труд понять существо этой музыки, не очень-то склонной выкладывать сокровенное.

Никак нельзя игнорировать личные события жизни Дебюсси в пору сочинения им «Моря». Некогда И. П. Павлов [1], восхищаясь гениальностью книги И. М. Сеченова «Рефлексы головного мозга», намекнул на какой-нибудь «личный аффект», который способствовал рождению столь замечательной работы (этим «аффектом» была горячая любовь Сеченова к его будущей жене).

Силу и оптимизм некоторых произведений Дебюсси, относящихся к 1903—1905 годам, нельзя понять вне его страстной любви к Эмме. Эта любовь всколыхнула в душе композитора дремавшие раньше силы, подавленные разочарованием, скепсисом и модными теориями отрицания могущества чувств. Идея всепоглощающей радости завладела на время творческим сознанием Дебюсси. Так возникло самое лаконичное выражение ее в «Острове радости» и самое пространное и монументальное — в лучезарном симфонизме «Моря».

[1] Во введении к книге «Двадцатилетний опыт объективного изучения высшей нервной деятельности животных».

Глава десятая

ВРЕМЯ ОСТАНОВИЛОСЬ

(1906—1909)

Эти годы были периодом, когда творчество Дебюсси, достигшее высшей точки развития, как будто остановилось в движении и продолжало уверенно приносить новые и новые зрелые плоды. Конечно, строго говоря, в жизни так не бывает — движение в ту или иную сторону всегда неизбежно. И, как увидим ниже, уже в период своего «солнцестояния» творчество Дебюсси начало проявлять симптомы беспокойства, сомнений и поисков, стало все явственнее выказывать растущее несогласие с окружающим, проникаться понемногу ощущением одиночества. Но все эти симптомы выступили вполне очевидно лишь позднее — в 1910—1913 годах, а пока были еще довольно смутны и скрыты.

Французская гражданская история 1906—1909 годов, пожалуй, наиболее примечательна сильным ростом стачечного движения, которое вздымалось могучими волнами и затем временно затихало, парализуемое ответными мерами реакции и, особенно, половинчатостью своих руководителей, зараженных идеями реформизма и анархизма.

Весной 1906 года Жорж Клемансо при помощи целой правительственной армии подавляет мощную стачку в угольном бассейне, возникшую как протест против гибели более тысячи горняков. При этом политическая атмосфера так накаляется, что массы

буржуа бегут в конце апреля из Парижа и спешат перевести свои капиталы за границу в ожидании революции. Весной 1907 года развертывается широкое антиправительственное движение виноделов на юге. В 1908 году происходит всеобщая стачка строительных рабочих. В 1909 году забастовки служащих почтово-телеграфных учреждений Парижа на двое суток прерывают связь в столице [1]. Правительство безжалостно расправлялось с бастующими; но все же, под давлением общественности, Клемансо пришлось в 1909 году покинуть пост главы кабинета министров.

Жизнь дорожала, левели даже значительные слои государственных чиновников, но эластичная система государственной власти, искушенной в политических комбинациях, находила все новые и новые способы умерять и гасить угрозы массового движения.

Во французской литературе фигуры Анатоля Франса и Ромена Роллана по-прежнему занимают передовую линию. В 1908 году отдельным томом выходит «Остров пингвинов» Франса, публикация которого в периодической печати шла с конца 1905 года. Здесь Франс, пародируя официальную историографию, подвергает осмеянию все основы капиталистического строя, начиная с экономической эксплуатации и кончая нарастающим упадком духовной культуры и искусства. С горечью отмечая слабость рабочего движения и кончая роман печальной, безотрадной перспективой «круговорота истории», Франс, в сущности, откликался на поражения рабочего движения во Франции, отнюдь не впадая в пессимизм и продолжая верить в грядущий приход и торжество социализма.

Много работает и много публикует в эти годы

[1] 26 июня 1909 г. Дебюсси писал Дюрану достаточно легкомысленно: «Здесь, если не считать обязательных стачек, без которых Парижу, конечно, не хватало бы оживления, не происходит ничего, кроме весьма обыденного» (Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 75).

Ромен Роллан. Возникают новые части «Жана Кристофа» — «Бунт» (1905—1906), «Антуанетта» (1906), «Ярмарка на площади» (1907), «Дома» (1907—1908), «Подруги» (1909). В этих томах чисто лирические образы сочетаются с силой и широтой картин общества. В «Ярмарке на площади» Роллан резко критикует культуру и моральные устои современной Франции, решительно выступает против декадентства в искусстве. При этом публицистика Роллана приобретает такой размах, что порою отодвигает на задний план изложение событий романа.

Приметна и активность Роллана как музыковеда. В 1908 году выходят его «Музыканты прошлого» и «Музыканты настоящего», в 1910 году монография о Генделе. В этих работах, частично посвященных далеким, минувшим векам, Роллан остается передовым мыслителем, борющимся, прежде всего, за народность, демократизм, глубину идей и гуманизм в искусстве. Роллан делает дело огромной важности, закладывая основы подлинно содержательного музыковедения, чуждого формально-схоластических изысканий, стремящегося улавливать, понимать и толковать не внешние формы, а душу музыкального искусства, то, что связывает музыку с жизнью и выращивает ее на основе жизни.

Декадентская и реакционная литература в эти годы идет своими путями. Г. Аполлинэр, получивший признание, начинает сотрудничать (с 1909 г.) в «Mercure de France». Морис Баррес в романах «На службе Германии» (1905) и «Колетта Бодош» (1909) выражает идею превосходства романской расы и ведет психологическую подготовку войны с немцами. Клод Фаррер продолжает реакционную идеализацию Востока («Человек, который убил» — 1907) или порицает буржуа за вялость и отсутствие активного духа («Барышня Дакс» — 1907). Декадентские тенденции в литературе все явственнее получают новые формы, ведущие к проповеди кубизма, футуризма, провозглашающие смену былых утонченностей и невесомостей грубостями и угловатостями, символизи-

рующие победы психологии и эстетики века машин. Поэтому роман А. Жида «Тесные врата» (1909), с его утонченно-болезненными стремлениями к чему-то недосягаемо-совершенному, с его отчаянным культом призрачной мечты, звучит уже как угасающий отблеск изысканного декадентского романтизма. Тем временем в реакционной литературе сентиментальный колониализм все явственнее дополняется или вытесняется тенденциями шовинизма и милитаризма.

Но и в декадентской среде некоторые ее представители пытаются отойти от упадочничества. Так, близкий к декадентам Стюарт Мерриль, и раньше выделявшийся ярко выраженными демократическими симпатиями, теперь движется решительно в сторону передовых идей века и в своей книге стихов «Голос в толпе» (1909) предуказывает победу народа над мраком, нищетой и несправедливостью. Так Пьер Луис, несмотря на всю закоснелость своего аморализма, работает над романом «Психея» (1905—1910), где хочет вместо уродливой и жестокой эротики показать естественное чувство.

Между тем, в 1907 году А. Бергсон публикует свою книгу «Творческая эволюция», которая быстро становится наиболее популярным его произведением, привлекая заблудившихся идеями «искусства для искусства» и «творчества для творчества», проповедуя индивидуализм, отрывая чувства от разума и творчество от жизни, от реальной общественной практики. Бергсон призывает заменить разум интуицией — то есть произволом личных побуждений, иррациональным, мистикой, религией. «Из всего, что существует, самым достоверным и всего более нам известным, неоспоримо, является наше собственное существование»,— пишет Бергсон [1]. Пресловутый «жизненный порыв» Бергсона на деле уводит от жизни и реальности в область беспорядочного субъ-

[1] Анри Бергсон. Творческая эволюция. М.—СПб., 1914, стр. 1.

ективизма, в область безответственных «откровений» упадочного искусства.

Живопись этих лет охвачена бурной модой ломки традиций, хотя старые мастера берегут те или иные устои, лишь отчасти поддаваясь духу времени.

Моне в 1907 году по-прежнему пишет кувшинки, а в 1908 году создает роскошно-колоритные пейзажи Венеции — то пронизанные блеском солнечных лучей, играющих на воде, то окутанные глубокими синими тенями сумерек. В мае — июне 1909 года Моне выставляет с большим успехом 48 картин, посвященных кувшинкам.

Ренуар, уже тяжело больной, с пальцами, скрюченными ревматизмом, работает над жизнерадостными портретами, натюрмортами и пейзажами. Его теперь особенно влечет к розовым и красным оттенкам, в которых он, очевидно, видит существо тепла, жизни и счастья. В 1908 году Ренуар признается одному американскому художнику: «Я хочу, чтобы красный цвет был звонким; чтобы он звучал, как колокол...» [1]

Дега в эти годы, давно уже почти слепой, пытается возместить свой трагический разрыв с живописью занятиями скульптурой.

В 1906 году умирает Сезанн, оставив незаконченное большое полотно «Купальщицы» (1898—1905), которое, быть может, особенно наглядно свидетельствует о стремлении добиться почти парадоксального «классицизма» и гармоничности, не порывая с угловатостью и «деревянностью» трактовки предметного мира. Если Моне и Ренуар все более повышают интенсивность своих красок, то Сезанн завещает последователям предпосылки кубизма.

Между тем, творчество «диких» (фовистов) достигает высшего развития и начинает распадаться как течение.

Вламинк пишет вызывающие по яркости и кон-

[1] Д. Ревалд. История импрессионизма. Л.—М., 1959, стр. 376.

трастности пейзажи, с особым рвением выпячивая пламенность или глубокую синеву и черноту красок, акцентируя торопливость и темпераментность грубых мазков. Дерен как будто близок к Вламинку, но, в сущности, заметно отличается. В своих пейзажах Лондона (1906) он и тогда, когда прибегает к приемам пуантилизма, ищет какой-то стройности и классичности линий; даже яркие тона розового и малинового отмечены у него известной мягкостью. Дерен уже движется к той суровости и нарочитой тусклости колорита, которых будет придерживаться впоследствии. В своих «Купальщицах» (1908) он, как бы следуя заветам Сезанна, подходит к кубизму, в своем «Красном доме» (1909) совершенно тушит цветовую гамму тяжелыми и глухими оттенками.

Матисс после не слишком удачных попыток буйного фовизма (с подчеркнутой резкостью контрастов и небрежностью мазков) находит себя в плоскостной живописи, демонстративно отрицающей перспективу, объемы, тени и т. д., строящей картину как пестрый, радующий глаз ковер из накладных цветовых «вырезок». Эта тенденция, столь законченно выраженная уже на картине «Десерт» (1908) [1], становится для него впредь самой характерной и оригинальной.

Пейзажное творчество Марке (Париж, Неаполь, Гамбург, Гавр и др.) окончательно формирует свои индивидуальные черты, сочетающие усвоенные от импрессионистов тонкость и поэтичность с поразительной простотой и лаконизмом форм. Подобно импрессионистам, Марке борется за свежесть и правдивость передачи реальных впечатлений, но он хочет сделать свои образы как бы стенографическими и принципиально избегает обстоятельности.

Напротив, Брак, отказываясь от красочных преувеличений фовизма, в которых ему не удалось успешно состязаться с Вламинком или Дереном, уже

[1] Вертикальные плоскости сливаются здесь с горизонтальными, и как узоры, так и предметы (включая фигуру женщины) кажутся наклеенными.

в 1908 году переходит к кубизму, намеренно культивируя серо-коричневую, унылую монотонность колорита.

Кубизм в это время побеждает и в творчестве Пикассо — с той разницей, что в отличие от более деликатных и вялых композиций Брака, Пикассо стремится к экспрессии, как бы сохраняя пока в кубистических формах выразительность своих прежних произведений.

Неизменно своим воинствующим примитивизмом и ошеломляющей наивностью творчество А. Руссо («Заклинательница змей» — 1907, «Футбол» — 1908, «Муза, вдохновляющая поэта» — 1909[1]).

Роден создает одну из очень выразительных своих скульптур — «Мать и умирающее дитя» (1908), которая, однако, нарочито эскизна. Майоль отливает несокрушимую в своей монументальной неподвижности статую Помоны (около 1907).

В целом, нельзя не признать сдвиги и потрясения изобразительных искусств этих лет (особенно живописи) многозначительными. Перед нами очень резкая переоценка эстетических ценностей, очень решительная перестройка. При этом особенно важно закрепление перехода от культа красивого к культу безобразного (напомним, кстати, и ранние картины Жоржа Руо, относящиеся к этому времени).

В кубизме люди, предметы, природа становятся искаженными и изуродованными, скорее отталкивающими, чем привлекающими. Вместе с тем краски тускнеют и блекнут. И формы и колорит начинают волей-неволей отражать механизацию и отупение психики в окружающих общественных условиях. При этом стремление «спасти красоту» (хотя бы в «ковровой» живописи Матисса, говорившего, как известно, что искусство должно успокаивать) также характерно — и оно не обходится без деформации действительности, без сведения ее к приятной для глаз схеме.

[1] На последней из этих картин изображен Г. Аполлинэр — вдохновитель и теоретик кубизма.

Даже у Марке, при всей свежести и непосредственности его таланта, дают себя знать тенденции упрощения, какой-то поспешной деловитости внимания, не свободного от властных поторапливаний суеты.

Если же Руссо утверждает демонстративную невозмутимость, а Майоль противопоставляет нервозности окружающей жизни мощную статуарность форм, то в этом отчасти сказывается нежелание отдаться общему потоку все яснее формирующегося декадентского искусства.

Именно в эти годы уже остро начинает чувствоваться болезненность искусства, зараженного недугами состарившегося буржуазного общества. И тем художникам, которые не переходят на позиции революционного мировоззрения, но и не хотят разменяться посреди нарастающего упадка, приходится особенно плохо. Они вынуждены в одиночку сохранять и оберегать свои художественные идеалы, питать себя иллюзиями, что время остановилось и что грозно наступающая мода не властна над ними.

Французская музыка этих лет отмечена прежде всего сильным развитием творчества Равеля. В 1906 году появляются «Естественные истории», в 1907 году «Испанская рапсодия» и опера «Испанский час», в 1908 году — «Моя мать гусыня» и «Ночной Гаспар». В «Испанской рапсодии» пышно развертывается виртуозное оркестровое мастерство Равеля, в «Испанском часе» композитор показывает свое отношение к оперному жанру, в «Ночном Гаспаре» достигает вершин эффектно-звукописного пианизма. Таким образом, в эти годы становится возможным и закономерным широкое сопоставление и противопоставление Дебюсси и Равеля; появляются, наряду с дебюссистами, и равелисты.

Впоследствии эти споры были полузабыты. Дебюсси и Равеля стали упорно сближать, стали говорить «Дебюсси и Равель» или «Равель и Дебюсси», видя в обоих самых крупных представителей импрессионизма в музыке.

ДЕБЮССИ
Портрет работы А. Детуша

На деле же творчество Дебюсси и творчество Равеля во многом резко различались, и мы никак не можем игнорировать это различие. Оно давно уже было хорошо понято многими музыкантами и мыслителями о музыке — как во Франции, так и за ее пределами. Суждений, сопоставляющих и различающих Дебюсси и Равеля,— много, мы приведем некоторые из них.

Характерные сопоставления Дебюсси и Равеля делает А. Сюарес в своей статье «Равелю». По мнению Сюареса, Равель так мало похож на Дебюсси, что представляется скорее его противоположностью.

«Дебюсси весь в чувстве и в переживании, Равель же никогда не хочет в них погружаться». «Дебюсси — род чуда и метеора: кажется, будто его музыка любовный напиток, приготовленный для него одного и могущий быть таковым только благодаря ему. Равель, напротив, пользуется классическими формами, как жонглер мячами, перьями, веерами, тысячью предметов, которые летают между его пальцами». «Во всех смыслах он эквилибрист». Одновременно Сюарес отмечает различия чисто музыкальных приемов, в частности гармонических, у Дебюсси и Равеля [1].

По словам Э. Вюйлермоза [2], дирижеры, хорошо исполняющие музыку Дебюсси, часто плохо исполняют Равеля, и наоборот. Оркестровое письмо Дебюсси «призывает к близкому сотрудничеству, к деятельной восприимчивости», тогда как оркестровое письмо Равеля требует лишь «внимательного уважения». Равель не оставляет ничего случаю. Этот «швейцарский часовщик» строит партитуру с такой же тщательностью, как часы». «Есть несколько способов исполнять Дебюсси, но есть только один способ исполнять Равеля» [3]. По словам А. Казеллы [4], «тогда как Дебюсси создавал и одновременно исчерпывал музыкальный импрессионизм, Равель оставался верен классическим построениям, хотя и освежал их замечательным обновляющим усилием. Такова пропасть, разделяющая двух творцов...»

Острые высказывания о Дебюсси и Равеле принадлежат Пьеру Лало. Сравнивая Равеля с Дебюсси, Лало писал, что в Равеле «меньше восприимчивости,

[1] См. специальный номер «La Revue Musicale», 1925, 1-er avril, стр. 7—8.

[2] Статья «Оркестровый стиль» в том же номере, стр. 23—24.

[3] «Дебюсси мыслит тембрами, Равель — инструментами»,— писал П.-О.Ферру. (P.-O. Ferroud. Autour de Florent Schmitt. Paris, 1927, стр. 42).

[4] См. специальный номер «La Revue Musicale», 1925, 1-er avril, стр. 30.

чем рассудка, меньше поэзии, чем тонкости, и больше живописи, чем жизни» [1]

Сопоставляя «Испанский час» с «Пеллеасом и Мелизандой», Лало отмечал в газете «Temps» 28 мая 1911 года, что у Равеля «можно найти некоторые мелодические ходы и интервалы, привычные для «Пеллеаса», но совершенно без текучести, пылкости и гибкости, присущих музыкальной речи г. Дебюсси». У Равеля «декламация, заставляющая думать о декламации «Пеллеаса», повторяемой фонографом в исключительно замедленном темпе»; эта декламация напоминает «говорящие и поющие автоматы». Равель «многим обязан Дебюсси, это очевидно. Но душа его музыки и его искусства совершенно иная. Г. Дебюсси — весь восприимчивость, г. Равель — весь невосприимчивость» [2].

Можно вспомнить и некоторые русские высказывания, посвященные также сопоставлению Дебюсси с Равелем.

Н. Я. Мясковский писал в одной из своих статей 1911 года, что у Дебюсси «много неудачных, совсем слабых сочинений, но зато в лучших сколько глубочайшего поэтического чувства, какая тонкость переживаний, бездна воображения и бесконечное разнообразие как в формах, так и средствах выражения; оркестру его, вследствие необычайной дифференцированности, порой недостает блеска и звука, но большей ароматичности не дает даже Р. Штраус».

«У Равеля неудачных сочинений нет; форма их блестяща и законченна, оркестр ослепительно звучен, но послушаешь их раз, два, и нет желания слушать более: все уже известно, навязло в ухе, каждое настроение изжито до последней возможности, для повторного же восприятия недостает той непосредственности, глубины и разнообразия психологиче-

[1] Цитир. по книге B. Gavoty. Les français sont-ils musiciens?, стр. 64.

[2] См. специальный номер «La Revue Musicale», 1925, 1-er avril, стр. 98.

ских переживаний, которые одни дают произведению вечную ценность» [1].

В письме к В. В. Держановскому от 14 ноября 1911 года Мясковский отмечал: «В конце концов Равель неизмеримо менее талантлив, нежели Дебюсси, и берет рассудком и несколько южным темпераментом» [2].

А вот высказывание, принадлежащее, по-видимому, Б. В. Асафьеву (в его переработке книги Нефа). Говоря, что искусство Равеля академичнее, чем искусство Дебюсси, Асафьев пишет, что в вокальных сочинениях Равеля «уже нет присущего творчеству Дебюсси аромата глубоко личного своеобразного дарования. Музыка Равеля исторически последовательно вытекает из традиций и предпосылок у Шабрие, Сен-Санса и Форе, тогда как в Дебюсси природа как бы вызвала к жизни совсем новые явления, перескочив через ряд последовательных ступеней» [3].

Не следует, конечно, отнимать у Равеля его неоспоримые и замечательные достоинства — ясность конструкций, необыкновенный блеск колорита, порою весьма наглядные связи с фольклором и ту (пусть даже внешнюю) динамику, которой несомненный урбанизм Равеля отличался от несколько «руссоистской» любви к природе у Дебюсси. И все же, несмотря на «южный темперамент», Равель рядом с Дебюсси кажется несколько холодным.

Характерно, что если Дебюсси ненавидел все механическое, Равель, напротив, упивался ритмами

[1] Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, том II, стр. 28—29.

[2] Там же, стр. 307.

[3] Карл Неф. История западноевропейской музыки. Второе издание. М., 1938. стр. 270. Ряд интересных сопоставлений Дебюсси и Равеля можно найти также в монографиях о Равеле В. Янкелевича (V. Jankélévitch. Ravel, стр. 5—6, 149 и далее) и Ж. ван Акера (Jules van Ackere. M. Ravel. Bruxelles, 1957, стр. 21, 22, 198—199 и др.), в книге Н. Кардюса (N. Cardus. Ten composers, London, 1945, стр. 110) и др.

машин. В письме к Морису Делажу от 5 июля 1905 года он с восторгом писал о впечатлениях завода около Дюссельдорфа, о «чудесной симфонии ремней, свистков, грозных ударов молота». Равелю, при этом, хотелось плакать от радости, и он восклицал, что «все это музыкально» [1]. Ясно, разумеется, что отнюдь не содержание заводского труда, а именно его «симфония» поражала музыкальное восприятие Равеля [2].

Текущие годы были отмечены во французской музыке также премьерой оперы Дюка «Ариана и Синяя Борода» (по Метерлинку, март 1907 года). В этой мастерской партитуре легко заметить усвоение ряда элементов музыкального мышления Дебюсси, и, в частности, его гармонических красок (бросается в глаза роль целотонности и увеличенных терций, местами контрастно оттеняющих интонаций пентатоники). Опера Дюка безусловно свидетельствовала о возникновении и закреплении школы дебюссизма. Вместе с тем, эта опера резко отличалась от «Пеллеаса и Мелизанды» рядом важнейших показателей: господством интеллектуализма и невозмутимости, решительным преобладанием симфонических эффектов над разработкой вокальных партий, картинности над психологизмом.

К 1906 году относится возникновение одного из наименее рассудочных и наиболее непосредственных произведений д'Энди — его симфонической поэмы «Воспоминания», где отзвуки фольклора и печальные думы о счастье былой любви сливаются в образы волнующей искренности.

В эти же годы заметно выделяется творчество Флорана Шмитта, композитора, фигура которого, пожалуй, наиболее примечательна редким умением со-

[1] R. Chalupt. Ravel au miroir de ses lettres, стр. 38.

[2] Дебюсси не раз подчеркивал искусственность, внешнюю эффектность у Равеля (см. Dietschy, стр. 186—187), не умаляя силы его дарования. Напротив, Равель, восхищаясь музыкой Дебюсси, находил, что он плохо оркеструет (см. там же, стр. 194).

единять различные тенденции, многое брать от современности и сохранять, вместе с тем, импонирующий облик «классика», хранителя устоев.

Личная жизнь Дебюсси в 1906—1909 годах ознаменовалась, главным образом, растущей мировой известностью его творчества.

Весной 1906 года Дебюсси присутствовал в Париже на выступлении начинающего Чарли Чаплина; в антракте он позвал его к себе в партер и одобрил, о чем Чаплин вспоминал впоследствии с большой теплотой [1]. В этом же году начались отношения Дебюсси с французским писателем, медиком и путешественником Виктором Сегаленом, переписка с которым продолжалась впоследствии почти до самой смерти композитора [2].

1 марта 1906 года Дебюсси в письме к Дюрану жаловался на суету и тревожность парижской жизни: «Не дышать больше этим нервным воздухом Парижа; не быть более обязанным иметь талант; собирать идеи, как срывают цветок,— это не плохо! Возможно ли это в Париже, где вас подстерегает недоброжелательство из сотни уст и где все гениальны? — по крайней мере, на один вечер» [3].

В мае восстановились дружеские отношения Дебюсси с Туле, прерванные в связи с семейной драмой 1904—1905 годов. Композитор и писатель случайно встретились; вслед за этим произошел занятный обмен письмами. 9 мая Дебюсси писал Туле, что его жизнь за последние два года «напоминала плохой роман-фельетон», и приглашал навестить свой дом и сад [4]. Дружба возобновилась. Туле стал регулярно бывать в новом семействе Дебюсси — обычно по четвергам.

[1] См. журн. «Иностранная литература», 1961, № 6 (воспоминания сына Чаплина: «Мой отец Чарли Чаплин»).

[2] См. статью: A. Schaeffner «C. Debussy et Victor Segalen», «La Rassegna Musicale», 1959, № 3 и книгу «Segalen et Debussy». Monaco, 1962.

[3] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 40.

[4] Correspondance de C. Debussy et P.-J. Toulet, стр. 30—31.

15 июня, сообщая Дюрану о своем заболевании (болел он довольно часто), Дебюсси иронизировал по поводу рутинной консерваторской музыки: «Я страдаю «безумно», как поют в кантатах на Римскую Премию» [1].

В письме к тому же адресату от 7 июня Дебюсси сообщал, что собирается вернуться к сочинению «Черта на колокольне» и добавлял: «мне думается, что я нашел достаточно новую манеру обращения с голосами; у нее второе достоинство — быть простой». «При этом Дебюсси просил хранить его секрет и сознавался в неуверенности: «Я все время боюсь открыть каким-нибудь мерзким утром, что это нелепо» [2].

В июле (в «Musica») появилась статья Дебюсси, посвященная Гуно [3]. Здесь Дебюсси отмечал, что «искусство Гуно представляет момент французской чувствительности»,— и этим оправдывает популярность «Фауста». С грустью Дебюсси констатировал, что во Франции «мы любим столько вещей, что мало любим музыку». Искусство «совершенно бесполезно для толпы», но не является также выражением элиты, «которая часто глупее этой толпы».

Дебюсси считает Гуно достойным похвалы за то, что он избег влияния Вагнера, столь пагубного для новофранцузской школы и поощряемого только специалистами.

Несмотря на недостатки Гуно, Дебюсси полагает его «необходимым» и заслуживающим сочувствия за знание Палестрины, «сотрудничество» с Бахом, независимость от Глюка, любовь к Моцарту. Пусть даже Гуно заимствовал от Мендельсона прием развития мелодии «по по́лкам», пусть влияние Мендельсона на его музыку оказалось, быть может, более прямым, чем влияние Шумана. «Очень хорошо», что Гуно не помешал развитию Бизе. «К несчастью, этот последний умирает слишком рано; и хотя он оста-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 42.
[2] Там же, стр. 43.
[3] См. Croche, стр. 193—199.

вил шедевр, судьбы французской музыки остались под вопросом». В конце статьи Дебюсси призывает отнестись к Гуно с уважением, поскольку одним из лучших средств к тому, чтобы остаться в памяти людей, является способность «волновать многих своих современников»; а именно в этой способности Гуно оказался щедрым.

8 августа 1906 года Дебюсси писал Дюрану из окрестностей Дьеппа (где он жил с 6 августа по начало сентября): «Вот я снова с моим старым другом Морем; оно всегда несметно и прекрасно. Это, поистине, тот предмет природы, который наилучшим образом ставит вас на место. Но только море не уважают достаточно... Пусть не было бы позволено погружать в него все эти тела, обезображенные повседневной жизнью: ведь в самом деле, от всех этих рук и ног, двигающихся в нелепых ритмах, могут заплакать рыбы. В Море не нужно бы никого, кроме Сирен, но как же эти уважаемые персоны согласятся возвратиться в воды столь подозрительные?» [1]

Конечно, Дебюсси иронизирует по поводу Сирен, но и ирония его выдает тут романтику привязанности к морской стихии [2].

В письме к Туле от 26 августа Дебюсси снова нежно и восторженно отзывался о море. Но порядки в отеле и встречи с англичанами его угнетали. Он стремился в Париж.

11 сентября в Париже состоялась одна из многочисленных встреч и бесед Дебюсси с Сегаленом. Дебюсси, в частности, говорил об опасности метафизики в искусстве, порицая в связи с этим Вагнера и д'Энди. Он находил, что Роден создает порою «идиотские» произведения, но пользуется великолепными средствами [3].

26 октября в письме к певцу Дюфрану Дебюсси

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 44.

[2] Кстати сказать, Н. Кардюс находит в «Море» Дебюсси мифологические образы (см. N. Cardus. Ten composers, стр. 115).

[3] «Segalen et Debussy», стр. 55.

советовал ему особенно подчеркивать щемящую грусть и сожаления Голо в последнем акте «Пеллеаса» [1].

В начале двадцатых чисел декабря 1906 года Дебюсси поехал в Брюссель — присутствовать при постановке «Пеллеаса и Мелизанды». 9 января 1907 года прошла премьера (Мелизанду пела Мэри Гарден), имевшая большой успех. 17 апреля премьера «Пеллеаса и Мелизанды» состоялась во Франкфурте-на-Майне — также с успехом, хотя и более умеренным.

В мае 1907 года в Париже было организовано пять русских исторических концертов, под управлением Римского-Корсакова, Никиша, Шевийяра, Ф. Блуменфельда, при участии Шаляпина, Збруевой, Фелии Литвин, Касторского, Иосифа Гофмана и ряда других исполнителей. Исполнялись сочинения Глинки, Балакирева, Кюи, Бородина, Мусоргского, Чайковского, Танеева, Лядова, Скрябина, Рахманинова, Глазунова. Любопытно, что Римский-Корсаков посетил представление «Пеллеаса и Мелизанды» и отозвался об опере Дебюсси более, чем сдержанно.

«Дягилеву он заявил: «Не заставляйте меня больше слушать ужасы такого рода, я кончу тем, что полюблю их!» Одному журналисту: «Я не понимаю этой музыки. Она мне кажется очень монотонной. Оркестр играет все время piano или mezzo forte, за исключением двух картин, где он немного разогревается. Что касается гармонических сочетаний, то они от меня ускользают, и я сомневаюсь, чтобы сам Дебюсси ощущал их яснее. К тому же, я уже испытал это ощущение, разбирая партитуру за роялем...» [2]

26 июля в письме к Сегалену Дебюсси признавался, что уже при появлении «Романа о Тристане и Изольде» Жозефа Бедье (1900) захотел написать оперу на этот сюжет, чувствуя необходимым «вос-

[1] См. Dietschy, стр. 185.

[2] Цитир. по статье Р. Гофмана «Римский-Корсаков в Париже» (журн. «Советская музыка», 1958, № 6, стр. 54).

становить легендарный характер Тристана, столь искаженный Вагнером», его «сомнительной метафизикой». Дебюсси сообщал, что этот замысел затем забылся, но теперь снова его увлекает [1].

Летом Дебюсси был вновь около любимого моря. В Пурвиле ему очень нездоровилось, но он, все же, восторгался красотами моря, сравнивая скромный и очаровательный Ламанш с океаном (письмо к Дюрану от 5 августа). Тут же Дебюсси сообщал о своей работе над «Образами» и жаловался на трудность преодолеть привычные навыки ремесла — по-своему хорошие, но скучные.

А нездоровье его не покидало. В письме к Дюрану от 23 августа Дебюсси писал, что все кругом скверно, кроме моря; «я стремлюсь лишь вернуться к себе, чтобы вновь обрести мою окружную железную дорогу, шум которой приятнее шума волн» [2].

Еще решительнее в письме из Пурвиля к Туле (от 27 августа) жалобы на пошлость и неудобства гостиницы, на скуку англичан-туристов. «Я очень охотно предложил бы девять симфоний Бетховена, переплетенных в кожу Р[ихарда] Ш[трауса], чтобы быть в Париже» [3].

За день до этого (26 августа) Дебюсси писал Сегалену: «Не думаете ли Вы, что можно сделать нечто восхитительное из мифа об Орфее? У Глюка представлены только анекдотическая и плаксивая стороны, он оставляет побоку все, благодаря чему Орфей стал первым и самым возвышенным из непонятых». Это начало сотрудничества Дебюсси и Сегалена в подготовке драмы-либретто «Орфея» [4].

Возвращение в Париж и новое соприкосновение с суетой, тщеславием и сплетнями парижской жизни принесли Дебюсси не радость, а печаль.

В письме к Сегалену от 6 октября Дебюсси

[1] «Segalen et Debussy», стр. 62—63.
[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 53.
[3] Correspondance de C. Debussy et P.-J. Toulet, стр. 38.
[4] «Segalen et Debussy», стр. 67. Тут же Дебюсси иронизирует по поводу Г. Римана как сухого теоретика.

кратко выразил одно из важных положений своей эстетики: «Позвольте мне любить больше мощную картинность, чем анекдотичность...» [1]

8 октября в беседе с Сегаленом Дебюсси признался, что все в нем «инстинктивно, безрассудно». Он подчеркнул, как и раньше, свою заботу не повторяться, не воспроизводить музыку «Пеллеаса». Любопытны некоторые попутные высказывания Дебюсси о писателях, зафиксированные Сегаленом: Дебюсси назвал Додэ «приятным», отметил, что Мирбо, по его мнению, «ничего не смыслит в литературе». Он сказал, что Габриэль Мурей готовит либретто «Тристана», но сам он не может пока приняться за музыку. Приметно и лирическое высказывание Дебюсси: «Вы один из тех редких людей, с которыми я говорю о музыке или даже о себе... я не говорю о музыке даже с моей женой, или говорю только о музыке анекдотической. С другими я могу говорить еще меньше. А с Вами я могу говорить» [2].

10 октября Сегален и Дебюсси договорились готовить втайне оперу «Орфей». Дебюсси был в восторге от этой идеи и даже задумал «Орфея» как свое музыкальное «завещание» [3].

В письме к Лалуа от 15 октября он писал о дожде над Парижем и о том, что в душе его нет спокойствия. По причине ли пейзажа или потому, что «я решительно не создан для домашней жизни?» — спрашивал Дебюсси [4].

В январе 1908 года Дебюсси опубликовал статью о Мэри Гарден, которую мы уже цитировали выше.

20 января состоялась свадьба Дебюсси и Эммы; она узаконила союз, о лучших, но не всегда оправдывавшихся надеждах которого можно было бы сказать словами одного из афоризмов Туле: «Прекрасная любовь порою посещает жизнь на ее склоне,

[1] Там же, стр. 69.
[2] Там же, стр. 71—75.
[3] Там же, стр. 77—81.
[4] Dietschy, стр. 193.

она подобна тем бабочкам, которые машут своими крыльями вечером» [1].

22 января Дебюсси писал Туле по поводу своих первых дирижерских опытов (19 января он дирижировал «Морем» в концерте Колонна [2]: «это забавно, поскольку ищешь колорита концом маленькой палочки», и добавлял, что «успех не кажется ему очень отличающимся от успеха фокусника или акробата, которому удался опасный прыжок» [3].

Так началась дирижерская практика Дебюсси, за которую он взялся почти исключительно ради заработка, удовлетворения насущных материальных нужд своей семейной жизни.

1 февраля Дебюсси дирижировал «Морем», «Послеполуднем фавна» и «Девой-избранницей» в Лондоне (в Квинсхолле). Большой успех сопровождался и резкой критикой (в газете «Times» от 3 февраля): Дебюсси упрекали в том, что он отказался от мелодии столь же решительно, как Альберих от любви [4].

В феврале М. Леклерк (от газеты «L'Eclair») интервьюировал Дебюсси по поводу 25-летия со дня смерти Вагнера. Дебюсси отметил, что ныне композиторы все больше стремятся к индивидуализации, к новому и неиспытанному, а значение школ и вождей в искусстве отменяется. Это интервью, видимо, не было опубликовано [5].

19 февраля 1908 года «Comoedia» опубликовала краткое письмо Дебюсси, в котором он опровергал

[1] P.-J. Toulet. Les trois impostures. Paris, 1925, стр. 33.

[2] Об огромном успехе см. воспоминания Пастёра Валлери-Радо (Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 81—82).

[3] Correspondance de C. Debussy et P.-J. Toulet, стр. 41.

[4] См. E. Lockspeiser. C. Debussy, стр. 89 или N. Slonimsky. Lexicon of musical invective, стр. 96. Альберих — имя Нибелунга из тетралогии Вагнера.

[5] См. V. Seroff. C. Debussy. Paris, 1957, стр. 270; Vallas, стр. 316; Dietschy, стр. 183.

ДЕБЮССИ
Портрет работы Т. Стейнлена

мнимый факт своего сотрудничества с парижским песенником Полем Дельме.

Конец февраля оказался для Дебюсси омраченным шумной премьерой пьесы Анри Батайя «Обнаженная» (27 февраля в театре Ренессанса). Эта пьеса достаточно прозрачно намекала на разрыв Дебюсси с Тексье и выступала с защитой «обнаженных», то есть бедных и униженных. Сюжет был далек от правдивого воплощения событий личной жизни Дебюсси, но пьеса как бы указывала на них и не преминула раздуть сплетни.

Между тем, опера «Пеллеас и Мелизанда» продолжала ставиться на новых и новых сценах мира. В феврале 1908 года она пошла в Нью-Йорке, с 1 апреля — в Лионе. В апреле же премьера оперы состоялась в Милане (под управлением Тосканини), а в октябре — в Мюнхене и Берлине.

В марте 1908 года Дебюсси писал Дюрану: «Я нахожу нашу эпоху столь странно неприятной своей суматохой по поводу меньшего, чем само ничто. Мы несправедливо высмеиваем американский «блёф», поскольку сами культивируем род «блёфа» художественного...» И дальше, говоря о работе над оркестровой серией «Образов», Дебюсси писал, что пытается делать «в некотором роде р е а л ь н о с т и — то, что дураки называют «импрессионизмом», термином столь плохо употребляемым, как только возможно,— особенно критиками искусства, которые, не колеблясь, напяливают его на Тёрнера, прекраснейшего творца тайны в искусстве!» [1]

Это признание очень симптоматично. Значение «реальностей» в трактовке Дебюсси мы поймем несколько позднее, когда коснемся его интервью в «Comoedia» (от 1 ноября 1909 года). Что же касается различения искусства Тёрнера и искусства импрессионистов, то Дебюсси выказывает тут тонкое понимание: ведь Тёрнер достигал эффектов, внешне сходных с позднейшими импрессионистскими, совсем

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 58.

иными средствами — не путем непосредственных «снимков с натуры», а путем свободной импровизации-фантазии[1].

Цитированное письмо обращает далее внимание знаменательными словами: «По тону этого письма не думайте, что я стал пессимистом, мне отвратительно это умонастроение; но только время от времени люди мне надоедают и мне надо кричать об этом кому-нибудь, кто не принимает это за болезнь».

Весной 1908 года в Париже состоялись представления «Бориса Годунова» Мусоргского. Многие из почитателей Дебюсси могли теперь проверить степень близости «Пеллеаса» к этой опере[2]. В 1908 году в Париже вышла также (в серии «Мастера музыки») монография Кальвокоресси о Мусоргском, что содействовало дальнейшему ознакомлению французов с творчеством русского оперного реалиста (впрочем, Кальвокоресси оценивал редакторскую работу Римского-Корсакова достаточно нейтрально и политично).

6 мая в беседе с Сегаленом Дебюсси подчеркивал, что вокальный стиль «Пеллеаса» был создан на основе инстинкта, а не опыта. Попутно он жаловался на тенденцию воспитывать девочек наполовину ангелами, наполовину злюками. Ему бы хотелось привить дочери честность и доброту, но это заставило бы бороться с ее матерью[3]. Вот где один из печальных следов семейных разногласий!

8 мая 1908 года парижская газета «Figaro» опубликовала статью Дебюсси «По поводу «Ипполита и Арисии», в которой автор выступил горячим защитником Рамо и французской национальной творческой традиции вообще. Одновременно он нападал на Глюка, Мейербера и Вагнера как композиторов,

[1] Любопытно в данном плане сопоставить пейзажи Парижа, сделанные Тёрнером и импрессионистами.

[2] «Борис Годунов» был поставлен Дягилевым в редакции Римского-Корсакова. Но многие парижские критики знали оригинальную редакцию и вступились за ее права.

[3] «Segalen et Debussy», стр. 96—97.

чрезвычайно сильно повредивших этой традиции, ныне разрушенной.

«Как не сожалеть,— писал Дебюсси,— об этой очаровательной и утраченной нами манере сочинения музыки»,— ссылаясь на забытые следы Куперена, на то, что тогдашняя музыка была остроумна, а «мы почти не осмеливаемся больше выказывать остроумие, боясь, что нам не хватит величия,— того, от которого мы очень часто страдаем одышкой, не достигая успеха».

Порицая дальше оперные сюжеты, основанные на происшествиях и заносимые из Италии, а также легендарные анекдоты («крохи, упавшие с тетралогического табльдота»), Дебюсси призывал к возрождению старых национальных музыкальных форм (в частности, «балета с пением»)

Говоря о трудностях постановки «Ипполита и Арисии» Рамо, Дебюсси напоминал об укоренившейся ныне «неистовой манере встряхивать оркестр, как салат», о том, что слух отвык воспринимать деликатное и тонкое. Надежда Дебюсси была при этом направлена на отказ от варварства современных оперных крайностей, на возможность услышать «сердце Рамо», его истинно французский голос [1].

5 июля 1908 года Дебюсси подписал с Гатти-Казацца (директором нью-йоркской «Метрополитен Опера») контракт, согласно которому предоставлял театру «Метрополитен Опера» (и связанным с ним американским театрам) право постановки «Падения дома Эшеров» и «Черта на колокольне» — своих будущих опер. В этом контракте Дебюсси требовал, чтобы обе данные оперы исполнялись в один вечер и без каких-либо дополнений другими сочинениями. В контракте Дебюсси предоставил также театру «Метрополитен Опера» право первого выбора отно-

[1] Об «Ипполите и Арисии» см. также запись беседы Дебюсси с Сегаленом («Segalen et Debussy», стр. 99—100). Называя либретто «дурацким», Дебюсси высоко оценивал французские качества музыки Рамо.

сительно других своих будущих оперных сочинений (упоминалась «Легенда о Тристане»).

Но, согласно воспоминаниям Гатти-Казацца, Дебюсси уже тогда сказал, что театр заключает дурную сделку; «я думаю,— заметил композитор,— что никогда не закончу ни одно из этих произведений» [1]. Предчувствие оказалось правильным.

17 декабря 1908 года в беседе с Сегаленом Дебюсси высказал характерные идеи по поводу оркестровки. Дебюсси отмечал, что композиторы не умеют пользоваться чистыми звуковыми красками; а что он, напротив, стремится употреблять каждый тембр в его чистоте — подобно Моцарту и в отличие от Вагнера или, особенно, Рихарда Штрауса, злоупотребляющих тембровыми смесями. Одновременно Дебюсси коснулся своих замыслов нового хорового стиля — «стилизованного» и очень простого. Достаточно парадоксально Дебюсси утверждал, что слышал в своей жизни лишь двух отличных пианистов: свою учительницу Мотэ де Флервиль и Листа [2].

В феврале 1909 года Дебюсси был назначен (по инициативе Г. Форе) членом Высшего педагогического совета Парижской консерватории на место умершего Э. Рейера. 14 февраля газета «Figaro» опубликовала интервью с Дебюсси. Отвечая на вопросы, Дебюсси с улыбкой сказал о своем удивлении — ведь его никогда раньше не приглашали в жюри, и вообще высшие сферы к нему не обращались. Высказав уважение к памяти Рейера, Дебюсси признался, что он, все же, понимает музыку по-другому и, в отличие от Рейера... будет ходить в Консерваторию. При этом, Дебюсси раскритиковал консерваторское преподавание гармонии и пения, но отметил, что инструментальные классы в Консерватории

[1] См. «Debussy et E. Poe», стр. 74—75. Судя по письмам Дебюсси к Габриэлю Мурею, относящимся к 1907—1909 гг., он долго не оставлял идеи написать «Тристана» (см. «Segalen et Debussy», стр. 81).

[2] «Segalen et Debussy», стр. 107—108.

превосходны и что французы — лучшие инструменталисты мира.

По-прежнему осуждая систему наград и, в частности, Римские премии, Дебюсси сказал: «Для меня истина в том, что надо выходить из Консерватории как можно раньше, чтобы искать и найти свою индивидуальность».

«Государство повсюду учредило конкурсы — во всех профессиях. Мы создаем все больше и больше дураков для конкурсов. Я полагаю, что во всех профессиях этот метод плох, но я утверждаю, что в области искусства конкурс — вещь совершенно вредная».

Здоровье Дебюсси продолжало хромать, но он старался бороться с недугами. В конце февраля, будучи больным, он поехал в Лондон и с успехом продирижировал там «Послеполуднем фавна» и «Ноктюрнами». В письме к Дюрану от 27 февраля (в день концерта) он сообщал, что после выступления не смог держаться на ногах и подобен «приговоренному к смерти» [1]. Но в марте он уже выступал как дирижер в Париже, а в мае снова поехал в Лондон, чтобы присутствовать при постановке «Пеллеаса и Мелизанды».

В письме к Туле от 22 мая из Лондона Дебюсси иронизировал, что на генеральной репетиции «отсутствовало почти все» и что на премьере, видимо, «не останется больше ничего» [2]. Однако премьера прошла с успехом [3].

Первое представление «Пеллеаса и Мелизанды» в этом же году в Риме вызвало скандал — публика свистела с самого начала. Но пресса отозвалась об опере хвалебно, а посетители райка потребовали дать сверхочередное представление по дешевым ценам [4].

В письме от 30 апреля 1909 года Дебюсси благо-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 69.

[2] Correspondance de C. Debussy et P.-J. Toulet, стр. 50.

[3] Об этом успехе Дебюсси сообщал родителям в письме от 23 мая (см. Dietschy, стр. 201).

[4] Vallas, стр. 320.

дарил Ж. Жан-Обри за идею переиздать его старые статьи, но сообщал, что этим уже давно занимается Лалуа [1].

Летом 1909 года «La Revue de Temps Présent» предприняла анкету о значении Дебюсси, которая была послана ряду французских и зарубежных музыкантов, писателей, артистов. Из ответов лишь отдельные (Ансерме, Шевийяр и др.) оказались положительными. Отрицательных отзывов было много, и некоторые из них доходили до крайностей, называя творчество Дебюсси «музыкальной пылью» [2].

В октябре этот же орган напечатал статью Рафаэля Кора «Г-н Клод Дебюсси и современный снобизм», полную всевозможных насмешек [3].

Но мировая слава Дебюсси продолжала неуклонно расти и расширяться.

9 сентября Дебюсси писал с несколько печальной иронией Ж. Жан-Обри: «Я провел лето под сенью окружной железной дороги (окаймляющей мой дом), проникнутый мыслью, что нет необходимости слушать пение соловья, поскольку пение локомотивов гораздо лучше отвечает новым интересам искусства» [4].

В начале сентября вышла из печати первая монография о Дебюсси на французском языке, написанная Луи Лалуа. Дебюсси благодарил автора книги, шутливо замечал, что это «налет со взломом, при котором взломанный поздравляет взломщика» [5].

4 ноября 1909 года парижская газета «Comoedia» опубликовала интервью с Массне, Дебюсси и Сен-

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 118. Однако, как мы знаем, это издание не было осуществлено при жизни композитора. В начале 1914 года издателю Дорбону не удалось уговорить Дебюсси заняться подготовкой статей к печати (Dietschy, стр. 227).

[2] См. Vallas, стр. 325 и далее; Pasteur Vallery-Radot. Tel était Debussy, стр. 82 и далее.

[3] См. Pasteur Vallery-Radot. Tel était Debussy, стр. 81—82.

[4] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 118.

[5] Dietschy, стр. 204.

Сансом по вопросу о музыке настоящего и будущего. Говоря вновь о Консерватории и Премиях Рима, Дебюсси заявил, что, получив в свое время такую премию, он старался понемногу отбросить все, чему его учили.

На вопрос, ставил ли он своей задачей оппозицию Вагнеру, Дебюсси ответил: «Нет, я попросту предоставил высказываться моей натуре и моему темпераменту. Я особенно стремился вновь стать французом». «Французы,— добавил Дебюсси,— слишком охотно забывают качества ясности и изящества, им присущие, чтобы поддаваться влиянию немецких длиннот и тяжеловесностей».

Повторяя свои прежние мнения о Вагнере, Дебюсси подчеркивал, что музыка идет ложными путями. Надо делать музыку не для глаз, а для ушей, отбросив рутинные приемы, формулы, ремесленность. «Ищут идей в себе, тогда как следовало бы искать их вокруг себя. Комбинируют, конструируют, выдумывают темы, которые намерены выражать идеи; развивают и модифицируют их при встрече с другими темами, представляющими другие идеи, создавая метафизику, но не создавая музыки. А последняя должна быть воспринимаема непосредственно ухом слушателя — без того, чтобы у него возникла необходимость искать и обнаруживать абстрактные идеи в извилинах сложного развития».

«Не слушают вокруг себя тысячи шумов природы, не подстерегают в достаточной мере эту музыку, столь разнообразную, которую природа предлагает нам в таком изобилии. Эта музыка нас обступает, а мы жили посреди нее до сих пор без того, чтобы ее заметить. Вот, по-моему, новый путь. Но, поверьте мне, я его едва предусмотрел, так как то, что остается сделать,— необъятно! И тот, кто это сделает... будет великим человеком!»

Это высказывание Дебюсси принадлежит к числу наиболее замечательных. Оно явно и достаточно последовательно перекликается с эмпирической эстетикой Мусоргского. Крайне существенно, что Де-

бюсси здесь ставит основной вопрос об отражении действительности музыкой не субъективно, а объективно, призывая искать идеи не в себе, а вокруг себя[1]. Тем самым, он опровергает шаблонное представление о своей эстетике, как якобы целиком субъективной, направленной во внутренний мир художника.

Естественно, что, придерживаясь таких взглядов, Дебюсси должен был особенно ненавидеть консерваторскую систему рутинных правил. Недаром поэтому он писал Андре Капле 25 ноября 1909 года: «Консерватория неизменно остается тем угрюмым и грязным, известным нам закоулком, где пыль дурных традиций еще остается на пальцах»[2].

Кстати сказать, знакомство Дебюсси с талантливым дирижером Капле произошло, очевидно, в 1907 году. Родом нормандец, Капле причудливо сочетал в своих взглядах крепкую хватку жизни с любовью к мистике. Первое из сохранившихся писем Дебюсси датировано ноябрем 1908 года. Капле быстро стал одним из самых близких и преданных почитателей Дебюсси, всегда готовым прийти на помощь (при проверке корректур и т. п.). О близости отношений свидетельствуют уже очень дружеские и теплые письма композитора, относящиеся к 1909 году. В этих письмах Дебюсси то сообщает о здоровье Шушу[3], о своих душевных волнениях и сомнениях, то дает откровенные оценки общих знакомых (таковы, например, суждения о П. Лало в письме от 25 августа 1909 года).

Сохранилось несколько фотографий Дебюсси, снятых в 1909 году. На одной из них[4] Дебюсси обнимает за плечи своих родителей, причем характеры матери и отца выступают с достаточной ясностью.

[1] Вспомним «реальности» из письма к Дюрану в марте 1908 года!

[2] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 42.

[3] Так Дебюсси называл свою дочь. Chouchou по-французски значит «милый», «душенька»

[4] См. A. Gauthier, № 125 (и стр. 535 этой книги).

На ряде других фотографий[1] Дебюсси предстает то чуть улыбающимся, то непроницаемым, то глубоко задумавшимся. Сравнивая эти фотографии с фотографиями 1905 года, мы улавливаем едва заметные черты старения. Но важнее другое — ни на одной из фотографий 1909 года уже нет той мечтательной воодушевленности, которая проглядывала четыре или пять лет тому назад. Теперь мир Дебюсси или спокоен или заволакивается тенью забот — они не оставляют его в эти годы, не оставят и позднее.

В 1906—1909 годах Дебюсси увлекался рядом замыслов, которые не нашли позднейшего осуществления.

Старым был замысел «Черта на колокольне», и к нему Дебюсси возвращался не раз, но всегда откладывал. Мы уже видели выше, как он мечтал осуществить в этом произведении новый способ обращения с голосами.

Подумывал Дебюсси также об опере «История Тристана» («Легенда о Тристане»), намереваясь, как мы видели, создать нечто, резко отличное по духу от Вагнера. В августе 1907 года парижские газеты даже возвестили, что эта опера готова к постановке. А между тем, она вовсе не была написана, и Дебюсси в письме к Дюрану от 23 августа 1907 года из Пурвиля иронически приводил 12 тактов одноголосной темы фанфарного характера, назвав ее одной из 363 тем будущей оперы.

В 1908—1909 годах Дебюсси принял очень деятельное участие в литературной отделке драмы Сегалена «Орфей — король», которая должна была явиться основой либретто его будущей оперы. Опубликованные многочисленные заметки-пожелания Дебюсси на страницах рукописи Сегалена[2], которые последний внимательно и почтительно учитывал, свидетельствуют не только о тонком литературном вкусе композитора, но и о его высоких требованиях

[1] Gauthier, №№ 126—131.
[2] См. «Segalen et Debussy», стр. 218—339.

Дебюсси с родителями (1909)

к естественности и сжатости драматургических построений. Общая образная концепция оставалась при этом у композитора и писателя единой. Им хотелось показать Орфея как мощную и одинокую индивидуальность, стоящую над толпой и злобно, не на жизнь, а на смерть преследуемую ею. Характерно, что Дебюсси даже требовал «расширить роль толпы», чтобы подчеркнуть ее как антипод «индивидуализма гения» [1]. Все же замысел оперы «Орфей» не увлек композитора прочно, действенно, и дальше проектов дело не пошло.

Тем временем, Дебюсси стала особенно занимать другая тема, связанная опять с Э. По, но с иной стороной его творчества — не саркастически-насмешливой, но мрачной и страшной.

Выше мы видели, что уже в 1890 году Дебюсси собирался написать симфоническое произведение,

[1] См. «Segalen et Debussy», стр. 102, 333.

посвященное новелле По «Падение дома Эшеров». Теперь, в 1908 году, он вернулся к этой теме, но уже как оперной, а не симфонической.

Выбор подобной темы не был случайным. Своей печалью и мрачностью она превосходила все, когда-либо написанное в данном плане Дебюсси, что свидетельствовало о развитии в душе композитора каких-то отчаянных эмоций, способных привести его к культу экспрессионистского театра ужасов. Ведь именно в то время тенденции экспрессионизма стали все заметнее сказываться в мировом искусстве, выражая мучительные черты нарастающего распада личности. По всей видимости, Дебюсси был сильно затронут этим зловещим потоком, увлекавшим и из прошлого «традиции» воплощения самых темных и неприютных сторон человеческой души. Вместе с тем, лучшие качества эстетики Дебюсси и, прежде всего, присущее ей стремление к радости и свету, властно, хотя и скрытно противостояли избранной теме. Вероятно, именно поэтому Дебюсси не смог осуществить свой замысел, хотя возвращался к нему много раз и временами работал очень упорно.

Письма 1908—1909 годов содержат некоторые характерные штрихи из истории этого проекта.

18 июня 1908 года Дебюсси пишет Дюрану: «Все эти последние дни я много работал над «Падением дома Эшеров»... это — превосходное средство укреплять нервы против всех видов ужаса. Тем не менее бывают моменты, когда я теряю точное ощущение окружающих предметов; и если бы сестра Родерика Эшера вошла ко мне, я бы не был чрезмерно удивлен» [1].

В письме к тому же адресату от 26 июня 1909 года читаем: «Я работал эти последние дни над «Падением дома Эшеров» и почти закончил длинный монолог бедного Родерика. Это так грустно, что способно заставить плакать камни... Это очаровательно пахнет плесенью, что достигается смешением низких

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 62.

звуков гобоя с флажолетами скрипок»[1]. А вот еще признания — из письма к Капле от 25 августа 1909 года: «я жил последнее время в «Доме Эшеров», который как раз не является домом, где можно лечить свои нервы, но совсем напротив...»[2]

В письмах к Дюрану и Капле, относящихся ко второй половине ноября 1909 года, Дебюсси снова сообщает о сильном увлечении сюжетами По. При этом сюжет «Черт на колокольне», по-видимому, служит душевным противоядием от сюжета «Падения дома Эшеров». «Я засыпаю с ними, и при пробуждении вновь нахожу мрачную меланхолию одного или насмешку другого»[3].

В 1906—1909 годах Дебюсси закончил ряд фортепианных и оркестровых произведений.

Среди фортепианных сочинений следует прежде всего отметить вторую серию «Образов» (1907).

Из трех пьес этой серии первая озаглавлена «Колокола сквозь листву». Лалуа сообщает первоначальный повод к возникновению этой пьесы. Однажды он остался в деревне до зимы и оттуда писал Дебюсси. Лалуа вспоминает: «я ему говорил о трогательном обычае звона, который звучит от вечерни праздника всех святых до заупокойной обедни, пересекая, от деревни к деревне, желтеющие леса в молчании вечера»[4].

Пьеса «Колокола сквозь листву» отмечена обыч-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 76.

[2] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 38.

[3] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 81. Сохранившиеся материалы «Падения дома Эшеров» пока выявлены неполностью. В Национальной библиотеке в Париже (Библиотека Консерватории) хранятся эскиз либретто оперы и 21 страница весьма беглых, «стенографических» нотных набросков (см публикацию этих материалов в книге «Debussy et Edgar Poe») В девятисотые годы Дебюсси, судя по воспоминаниям Жака-Эмиля Бланша, задумывал также некую космогоническую драму без действия и слов, с невидимыми певцами, невидимым хором и световыми эффектами, воспевающую стихии облаков, ветров, моря (см. Dietschy, стр. 194, 208).

[4] L. Laloy. Debussy. Paris, 1944, стр. 95.

ными для Дебюсси тонкостью и богатством красок. Эти качества сказываются и в разнообразии фактуры (то очень сжатой, то широкой, то звонкой, то гулкой), и в движении ладово-гармоническом (смены целотонности диатоникой, контрасты тех или иных гармонических комплексов). Весьма наглядная звукописность неразрывно сочетается с поэтичностью психологических деталей.

Уже в первых девяти тактах дан регистровый контраст. В тактах 10—12 гулкость звонов увеличивается. В тактах 13—19 ремарка сугубо метафорична («очень одинаково, подобно радужной росе на оконных стеклах»); но ясно, что подобный образ не может быть воплощен музыкой. На деле Дебюсси дает тонкие градации — переходы гармоний, то более смутных, то более отчетливых. В тактах 20—23 появляются оттенки светлой печали, почти жалобы. А дальше (с такта 24, четыре диеза в ключе) звон постепенно расширяется и усиливается (вступают низкие колокола). При этом Дебюсси пользуется (в подголосках шестнадцатых) привычными для культово-колокольных образов оборотами пентатонического склада [1]. Позднее, к концу пьесы, Дебюсси очень поэтично воплощает затухание звуков. В последних тактах слышны глухие, далекие отголоски. Пьеса заканчивается в соль миноре (который, таким образом, включает в себя по преимуществу терцевые тональности — ми мажор и си-бемоль мажор, а также целотонный лад от *соль*).

Вторая пьеса («И луна светит над храмом, который был») значительно уступает первой. Если там метафоричность лишь расцвечивает образ (явственно звуковой), то тут она захватывает все существо образа и делает его весьма неясным. В смысле образного содержания эта пьеса интересна, преимуще-

[1] См. «Обручение» Листа, «Парсифаль» Вагнера, «Прелюдию, хорал и фугу» Франка, «Китеж» Римского-Корсакова. Любопытны и характерны здесь гармонические связи. Ми мажор с повышенной четвертой ступенью оттеняется си-бемоль минором (связь тритона).

ственно как одна из подготовок прелюдии «Затонувший собор». Из интонационных деталей привлекает внимание дорийская тема (такты 14—15, 25—26 и др.), носящая восточный характер. Примечательны и некоторые особенности фактуры. С первых же тактов партии правой и левой рук некоторое время тождественны и различаются только регистром. Этот эффект, не раз повторяющийся, имел место и в более ранних сочинениях Дебюсси (см., например, вступление романса «Погода сбросила свой плащ»). Он отражает оркестрово-комплексную трактовку фортепиано, не свойственную прежним классикам фортепианной музыки, но широко применявшуюся впоследствии вплоть до нашего времени [1]

Последняя пьеса цикла — «Золотые рыбки» — лучшая из всех. Это — подлинный шедевр богатейшей по оттенкам, контрастам и творческой фантазии миниатюры, как бы манифест искусства, обосновывающего законность самого «ничтожного» сюжета необыкновенной образностью его разработки. Не историческое событие, не драма или трагедия человеческой души, не могучее явление природы, а всего лишь... золотые рыбки! Но рыбки эти воссозданы так, что становятся целым миром живых представлений. Заманчиво сопоставить эту пьесу с известными «Красными рыбками» Матисса. Однако последние возникли немного позднее (варианты 1909 и 1911 гг.). К тому же, мы знаем, что Дебюсси непосредственно вдохновило лаковое японское панно, изображающее двух золотых рыбок, скользящих в воде (это панно находилось в комнате Дебюсси) [2].

[1] Г. Штробель считает, что пьеса «И луна светит над храмом, который был» предвещает сюрреализм, подобно ряду других сочинений позднего Дебюсси (см. H. Strobel. C. Debussy, стр. 177). Это замечание не лишено оснований.

[2] Репродукцию в красках см. в книге E. Vuillermoz. C. Debussy. Имеется попытка сопоставить образы «Золотых рыбок» Дебюсси с одним из сонетов Эредиа (в «Трофеях») — см. Ch. Hertrich. C. Debussy, génie du symbolisme musical. Paris, 1945, стр. 12.

Лаковое японское панно с изображением золотых рыбок, вдохновивших Дебюсси на пьесу «Золотые рыбки»

Чрезвычайно богаты ритмы пьесы «Золотые рыбки», в капризных сменах и контрастах которых Дебюсси удается развить целую поэму с диапазоном оттенков от нежных («так легко, как только возможно» — гласит первая ремарка) до очень громких и звонких. При этом метафоры вновь играют большую роль, поскольку Дебюсси стремится передать не только плеск рыбок, но и их стремительные, крайне

изменчивые движения, видимые глазом. Это, разумеется, делает пьесу условной, и содержание ее трудно угадать. Однако самый перевод зрительного в слуховое (броски и зигзаги то мечущихся, то успокаивающихся рыбок) поразительно нагляден и остроумен.

Многие обычные элементы мелодических и гармонических интонаций Дебюсси легко заметить и в «Золотых рыбках». Таковы, например, смены целотонности и диатоники, быстрые переливы и мерцания секунд, подчеркивание самых «сладостных» моментов звучаний нонаккордами и т. д. И все это осуществлено с редкой пластикой переходов.

Тональные связи основаны, как обычно, на терциях и тритоне. Возрождается некоторое экспрессивное значение тональностей согласно традициям «Пелеаса». Так, самые спокойные и умиротворенные фрагменты — в фа-диез мажоре, а кульминация подчеркнута ми-бемоль мажором (такт 74). Вместе с тем, в «Золотых рыбках» заметно усложнение гармонии за счет полифункциональных сочетаний. Первый же эффект вступительных тактов «Золотых рыбок» основан на одновременном сочетании мажора и минора. Аналогичные сочетания появляются и дальше. Повсюду Дебюсси стремится дать новые звуковые краски путем хроматизмов, смешений и обыгрываний. В последнем отношении примечательна вся кода, где в быстром беге фигур тридцатьвторых мелькают хроматические побочные тоны, параллельные сдвиги, целотонные обороты. В заключительных тактах Дебюсси очень изящно чередует гармонии натурального фа-диез минора и фа-диез мажора, заканчивая пьесу грациозным «усыплением» образа. Этим превосходно замыкается стройная форма «Золотых рыбок», в которой музыка нарастает рядом ступеней к генеральной кульминации, а затем постепенно стихает, как рябь на воде.

Сюита для фортепиано «Детский уголок» сочинялась постепенно (№ 3 — «Серенада кукле» — был опубликован уже в 1906 году) и Дебюсси закончил

ее в 1908 году. Он посвятил сюиту своей дочери — «моей дорогой маленькой Шушу с нежными извинениями отца за то, что последует».

Заглавия всей сюиты и отдельных пьес на английском языке отражали достаточно распространенную среди французской интеллигенции еще со времен Бодлера, Верлена, Малларме англоманию (вдобавок, у Шушу была английская гувернантка) [1].

Сопоставляя «Детский уголок» Дебюсси с «Детской» Мусоргского, А. Корто справедливо отмечал их различие. Указав на непосредственность и наивность цикла Мусоргского, Корто писал, что «Дебюсси, напротив, изображает в «Children's Corner» изящные игры под присмотром, скромные шалости, ласковые жесты городской девочки и даже парижанки, уже кокетливой и немножко женщины, остроумная фантазия которой, как будто, умеряется временами угадываемым присутствием традиционной мисс» [2].

Согласно крайнему мнению Вюйлермоза, «Детский уголок» вообще не отвечает детскому восприятию (недаром, мол, поэтому Дебюсси извинялся перед Шушу) и похож на «одну из тех роскошных игрушек, не забавляющих детей, которые родители осмотрительно запирают в шкаф» [3]. Подобное мнение едва ли не чрезмерно, хотя доля правды в нем есть, поскольку Дебюсси далеко не везде прост и непритязателен.

О первой пьесе цикла (под заглавием «Doctor Gradus ad Parnassum») сам Дебюсси писал Дюрану 15 августа 1908 года, что это — «род гигиенической и прогрессивной гимнастики: следовательно, подобает играть эту пьесу каждое утро, натощак, начиная «умеренно», чтобы закончить «оживленно». Я надеюсь, что ясность этого объяснения Вас очарует» [4].

[1] Порою Дебюсси посылал даже друзьям новогодние пожелания на английском языке (см. Dietschy, стр. 194).

[2] A. Cortot. La musique pour piano de C. Debussy, «La Revue Musicale», 1920, 1-er décembre, стр. 139.

[3] Vuillermoz, стр. 124.

[4] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 64.

Очевидна и в самой музыке ирония Дебюсси по адресу Клементи, а заодно и по поводу всевозможных упражнений. Дебюсси подчеркивает приемы старых «формул движения», секвенции, дает репризу на доминантовом органном пункте и т. д. Но в музыке есть и искренняя увлеченность, поэтичная игра красок. К концу в очень умеренном масштабе, а все же развивается один из импрессионистских «экстазов» с блистательным утверждением тоники. Пьеса в целом симптоматична, как попытка Дебюсси слить прежние импрессионистские принципы с чертами неоклассицизма, которые все заметнее развиваются в его творчестве.

Две последующие пьесы («Колыбельная слонов» и «Серенада кукле») на наш взгляд заметно менее ярки. Первая из них рисует «слоновые нежности» довольно наглядно и с выразительными деталями (моментами чувствуется Мусоргский), но несколько монотонно. В пьесе «Серенада кукле» очень удачно построен по форме первый раздел (с четырьмя диезами в ключе) — музыка как бы плавно распускается. Но дальше немало длиннот, сквозят и черты равнодушия. Тема серенады с ее ходами кварт, снабженных форшлагами, чем-то напоминает темы, которые мы не раз встречаем у Равеля.

Четвертая пьеса цикла («Снег танцует»), напротив, превосходна по выразительности, хотя вряд ли может быть названа подлинно детской[1]. Пленяет здесь удивительная тонкость оттенков и свойственная всей музыке щемящая печаль. Несмотря на сравнительно значительные размеры пьесы, она слушается без утомления благодаря эмоциональной содержательности. Образ вновь задуман метафорически (как уловить з в у к и снега?), но найдена очень яркая и понятная аналогия: вместо созерцания суетливо-беспокойного полета танцующих снежинок мы слышим легкие торопливые удары звуковых «капе-

[1] Как правильно указал Ю. М. Оленев, в этой пьесе заметно влияние зимних образов Чайковского (Первая симфония и др.).

лек». С присущим ему мастерством Дебюсси пластически меняет эмоциональную окраску, и «музыка» снега кажется то маняще привлекательной, то удивительно грустной (таковы долгие вздохи верхнего голоса в тактах 22—29). А дальше печаль волнующе усиливается. В тактах 34—38 слышны уже стоны, плач — и трудно распознать: плачет ли вьюга или несчастный ребенок, застигнутый непогодой. Да и нужно ли различать? Обаяние этого лирического пейзажа в тесном слиянии голосов природы и человека. Вслед за возобновлением жалобных причитаний (такты 44—48) музыка ненадолго становится настойчиво тревожной, а затем (после репризы первой темы) постепенно затихает и стушевывается[1]. Связь образа снега с печалью сохранится у Дебюсси и впоследствии.

В пьесе «Маленький пастух» выразительны контрастные сопоставления одноголосных наигрышей и наигрышей с сопровождением, натуральных ладов и хроматизмов, остро диссонирующих гармоний[2] и мягко, свежо, неожиданно звучащих тоник ля мажора и ми мажора. Очень своеобразно звучит также в тактах 24—25 контраст минорной тоники и мажорной субдоминанты (этот эффект «эхо» сродни Григу[3]).

Последняя пьеса цикла «Кукольный кэк-уок» выделяется среди всех остальных пьес своим «урбанистическим» интонационным строем. Дебюсси отдает очевидную дань американским остро ритмованным танцам, которые он высмеивал (по поводу Сузы) в одной из своих статей (см. выше). Ирония присуща и музыке кэк-уока — ведь при всем интересе Дебюсси к «новым песням» из-за океана, он не мог их

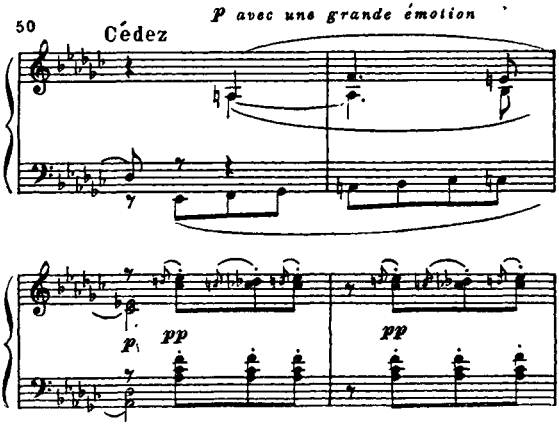
[1] Последние такты напоминают пьесу «Жук» из «Детской» Мусоргского.

[2] Среди них построения из малой терции и увеличенной квинты, любимые Равелем.

[3] По воспоминаниям Маргариты Лонг, Шушу сама играла пьесу «Маленький пастух» несколько лет спустя после окончания «Детского уголка» композитором (M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 95).

полюбить, как не мог полюбить и суету парижской жизни [1].

Блестяще подражая в «Кукольном кэк-уоке» звучаниям эстрадного оркестра (в частности, ударным и медным), Дебюсси одновременно прибегнул и к совсем иной иронии — по адресу Вагнера. Согласно сохранившемуся преданию, Дебюсси обещал первому исполнителю «Детского уголка» пианисту Гарольду Бауэру (ревностному вагнерианцу) заставить его публично смеяться над Вагнером. Тот был в полнейшем недоумении. Но после исполнения «Детского уголка» Дебюсси указал Бауэру на фрагменты из «Кукольного кэк-уока», где вслед за цитатой фразы из «Тристана и Изольды» следует музыка, как бы подражающая смеху:



Это предание сообщает Н. Слонимский в своей книге «Путь к музыке», и надо признать, что оно хорошо согласуется с нашими представлениями о юморе Дебюсси вообще [2].

[1] Насмешка ощутима и в самом названии: «Golliwogg's cake walk»; ведь «golliwog» по-английски значит не кукла вообще, но кукла-урод, пугало.

[2] См N. Slonimsky. The road to music, стр. 79. Валлас (см. Vallas, стр. 315) указывает, что Бауэр до 1932 года не замечал цитаты из «Тристана» и узнал о ней

В 1909 году несколько французских композиторов откликнулись на столетие со дня смерти И. Гайдна фортепианными пьесами, написанными на пятинотную тему «Haydn», которые были опубликованы в «S. I. M.» («Revue Musicale mensuelle») от 15 января 1910 года. Дебюсси сочинил вальс, Дюка — элегическую прелюдию, Р. Хан — тему с вариациями, д'Энди и Равель — менуэты, Ш.-М. Видор — фугу.

Любопытно сопоставить пьесы Дебюсси и Равеля. Оба композитора сохранили в них нечто от своих индивидуальностей и ряд примет своих музыкальных стилей. Но если Равель изящно стилизовал старомодные «реверансы», то Дебюсси, прибегнув к резким темповым и ритмическим контрастам, видимо, старался возродить не стилистические приметы, а живой, бойкий дух старого Гайдна.

В 1908 году Дебюсси опубликовал «Три песни Шарля Орлеанского» для хора a cappella. Из этих песен первая («Бог! какой он сделал ее привлекательной для взгляда») была первоначально сочинена уже в 1898 году и теперь только доделана и усовершенствована. Третья песня, также старая («Зима, вы омерзительны»), подверглась коренной переработке. Вторую («Когда я услышал тамбурин») — композитор написал заново.

В этом опусе Дебюсси, по словам Вюйлермоза, «проявляет ученость письма и знание контрапунктического словаря эпохи, искусность и тонкость которых нас восхищает. Применительно к этим трем пьесам он нашел удовольствие в развлечении эрудита, которое останется уникальным на протяжении всего

только из первого издания монографии Валласа. Однако Н. Слонимский в письме ко мне настаивает на истинности приведенной им версии.

Синкопированные ритмы рэг-тайма, претворенные в «Кукольном кэк-уоке» (см. об этом В. Конен. Пути американской музыки. М., 1961, стр. 214), позднее появляются в пьесе Дебюсси «Маленький негр» (1913?) и в марше английского солдата из первой картины балета «Ящик с игрушками».

ДЕБЮССИ
(1909, фотография Надара)

его поприща»[1]. В музыке своих хоров Дебюсси далеко не вовсе пренебрегал новыми средствами (появляется, в частности, целотонность, большое внимание уделено во второй пьесе звукописи). Но главным импульсом оказалась, все же, стилизация, сделанная со слегка иронической симпатией к старине и долей кокетства.

Главнейшими творческими плодами 1906—1909 годов явилась серия «Образов» для оркестра, в составе «Жиг», «Иберии» и «Весенних хороводов». Этот триптих был задуман как дань народной музыке различных народов — английской в «Жигах», испанской в «Иберии» и французской в «Весенних хороводах». «Жиги» («Грустные жиги») и «Иберия» проектировались как сочинения для двух фортепиано еще в 1905 году. Но затем Дебюсси решил писать их для оркестра.

Сочинение всех трех опусов происходило одновременно и без спешки, с многочисленными откладываниями и сомнениями. Так, например, даже 5 февраля 1909 года Дебюсси писал Дюрану во время болезни: «Как-никак, я много работал, продвигаясь лишь с трудом, несмотря на добрую волю и страсть, вкладываемые в оркестровку этих бедных «Образов», живые краски которых так противоречат моей немощи...»[2].

«Иберия» была завершена в 1908 году, «Весенние хороводы» в 1909, окончание «Жиг» оттянулось до 1912 года.

10 августа 1908 года Дебюсси писал Дюрану по поводу «Иберии»: «я работаю, как рудокоп, и развиваю деятельность с холодным решением созерцать лишь слышимые пейзажи; итак, в этот момент я слышу шумы дорог Каталонии и одновременно музыку улиц Гранады»[3].

«Иберия» явилась значительной и, во многом, очень характерной ступенью дальнейшей эволюции

[1] Vuillermoz, стр. 136.
[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 68.
[3] Там же, стр. 63.

творчества Дебюсси. Не бывавший в Испании, Дебюсси, однако, очень чутко и глубоко воспользовался опытом ряда композиторов, вдохновлявшихся «образами Испании».

Как уже говорилось, в юности на Дебюсси мог повлиять опыт испанских сочинений Глинки, отмеченных очень живым ощущением пленэра. Мы уже видели, что, вероятно, именно пленэрные традиции испанской музыки Глинки дали себя знать в фортепианной пьесе «Вечер в Гранаде».

В самой Франции Дебюсси имел превосходных предшественников. Бизе как автор «Кармен» давал ему великолепный пример горячего, пылкого, солнечного претворения Испании. В «Испании» Шабрие Дебюсси мог почерпнуть другой элемент — импровизационность и эксцентричность звукописи, тяготеющей к свободе и полной непринужденности мазков, к привольной пестроте красок.

Не следует забывать и блестящий образец виртуозного письма на испанские мотивы в «Испанском каприччио» Римского-Корсакова. Наконец, как раз в годы сочинения «Иберии» Исаак Альбенис писал фортепианную сюиту «Иберия», где, отходя от большей простоты и тематической кристалличности своих ранних испанских фортепианных пьес, довольно широко пользовался воспринятыми от Дебюсси импрессионистскими красками. Вдобавок, уже в 1907 году существовали «Испанская рапсодия», «Испанский час» Равеля, произведения блистательно колоритные и характерные.

Таким образом, в творческом сознании Дебюсси ко времени сочинения «Иберии» отложились (и продолжали откладываться) очень большие запасы слухового опыта, предоставлявшего возможности самостоятельного развития его в самые различные стороны. Кроме того, резко отвергая традиционные притязания дебюссистов, упорно тянувших его к повторению полутонов и светотеней «Пеллеаса» или «Послеполудня фавна», Дебюсси, как мы видели, настойчиво пытался формулировать в это время объективные

принципы эстетики, принципы обращения вовне, а не внутрь себя.

И то и другое в совокупности создавало, как будто, весьма благоприятные предпосылки для сочинения «Иберии» как симфонической поэмы или симфонии об испанской стране и испанском народе.

Но нельзя игнорировать и те силы, которые в это время стали действовать на творчество Дебюсси угнетающим образом. Стремясь уйти от сумеречности или утонченности более ранних произведений и даже порвать с традициями «дебюссизма», стремясь найти пути к очень яркому и ясному искусству, Дебюсси, все же, оказывался скованным рамками давно определившегося мировоззрения.

Отнюдь не примыкая к реакции и ненавидя многое в ней, Дебюсси, однако, не мог примкнуть и к передовым идеям века, к тому лагерю, в котором находились Анатоль Франс или Ромен Роллан. Чрезвычайно укоренившийся взгляд одиночки, брезгливо смотрящего на мировое зло и желающего устраниться от него, а не бороться с ним,— сковывал Дебюсси, насильно удерживал его на прежних эстетических позициях.

Кроме того, в личной творческой жизни Дебюсси происходили постепенно пагубные сдвиги. После большого творческого подъема 1903—1905 годов, когда композитор как бы завоевал ослепительный оптимизм «Острова радости» и финала «Моря», в психике Дебюсси снова стали мало-помалу сгущаться какие-то тени, нередко порождающие чувства неудовлетворенности и вялости. Дебюсси начал сперва едва заметно, а потом все очевиднее утрачивать что-то в свежести восприятий и переживаний. Тайный холод проникал в душу этого человека, поднимавшегося выше и выше по ступеням мастерства, признания и славы. Поэтому для него и остановилось время: огромные накопления сопровождались большими утратами, силу которых пока еще трудно было почувствовать.

Три части «Иберии» имеют программные подза-

И. Альбенис

головки: «По улицам и дорогам» [1], «Ароматы ночи» и «Утро праздничного дня». Вместе с тем, сам Дебюсси как будто отрицал наличие в «Иберии» сколько-нибудь последовательного сюжета. Он сказал редактору программы с разбором «Иберии»: «Бесполезно спрашивать у меня толкование этого произведения; у него нет истории, и я рассчитываю только на музыку, чтобы поддержать воображение публики» [2]. Тем не менее, сохранилось авторское высказывание, из которого видно, что Дебюсси связывал с музыкой «Иберии» ряд живых образных представлений. Так, в письме к Капле, написанном в феврале 1910 года, Дебюсси говорил о начале финальной, третьей части: «И весь подъем от сна, пробуждение людей и вещей... есть тут торговец арбузами и свистящие мальчишки, которых я вижу очень ясно... Но

[1] Дитши основательно предполагает тут вариант заглавия флоберовского очерка «По полям и песчаным берегам» (Dietschy, стр. 199).

[2] Vallas, стр. 336.

посмотрите, как можно ошибиться, поскольку есть люди, которые приняли это за «серенаду» [1].

Оркестр «Иберии» громаден. Он включает три флейты и две флейты пикколо, два гобоя и английский рожок, три кларнета, три фагота и контрафагот, четыре валторны, три трубы, три тромбона и тубу, две арфы, струнный квинтет и целый арсенал ударных (литавры, бубен, малый барабан, кастаньеты, ксилофон, челесту, тарелки, колокола). Подобное изобилие ударных показательно именно для данной партитуры. Челеста явилась для Дебюсси новинкой, конечно, очень отвечавшей его потребностям в нежных, прозрачных красках. Но введение ксилофона свидетельствовало о появлении в творчестве Дебюсси потребности в резких и сухих звучностях, которых он раньше избегал [2]. Каждая последующая часть дает наращивание оркестрового состава по сравнению с предыдущей.

В первой части («По улицам и дорогам»), с основной тональностью соль мажор, рисуется несколько отвлеченная, но яркая по краскам картина уличной Испании, пленэра прогулок и танцев. Жестковатый, резкий рисунок намечен в первых же тактах вскриками tutti, толчеями деревянных и кастаньет, на-

[1] Lettres inédites à A. Caplet, стр. 46—47.

[2] Сен-Санс употребил ксилофон для специфических эффектов «Пляски смерти». Но позднее ксилофон постепенно закреплялся в составе симфонического оркестра (ныне он стал весьма употребительным), что свидетельствовало и свидетельствует о постоянном стремлении композиторов к резким, пронзительным, стучащим тембрам.

Интересные и верные замечания о своеобразных чертах оркестра «Иберии» делает Г. Штробель. Тематическая роль здесь поручена преимущественно деревянным и медным духовым. При этом медные трактованы с оригинальной легкостью и подвижностью штрихов. А струнные часто оказываются на втором плане, аккомпанируя, поддерживая или оттеняя, пользуясь рядом необычных приемов звукоизвлечения (см. H. Strobel, C. Debussy, стр. 180). Ясно, что подобное переосмысление оркестровых функций развивалось также в русле вытеснения напевного дробным и причудливым.

слоениями пустых параллельных квинт у струнных, сливающихся с гаммовыми раскатами валторн. Тема, выступающая затем на стихшем фоне у кларнетов, показательна гаммообразностью и ритмическими перебоями: она сочетает четкость контуров с какой-то механичностью, эмоциональным «равнодушием». Уже начальные страницы партитуры устанавливают своеобразный и чуждый ранее Дебюсси тон блестяще-суховатой картинности (весьма далекой от простодушно-темпераментных переливов и жизнерадостных «бульканий» «Испании» Шабрие). И этот тон выдерживается.

В партитуре первой части немало оттенков и контрастов. Нельзя не обратить в данном плане внимание на некоторые фрагменты. Так, в эпизоде Meno mosso, poco a poco выразительно выступают низкие кларнеты, а несколько дальше выделяется полиритмия, где одновременно звучат группы по четыре, по шесть и по девять шестнадцатых в такте (размер $^{3}/_{8}$) [1]. Эффектный гаммовый скат арф (опять со сложной полиритмией оркестра) в конце первого раздела (с одним диезом в ключе) приводит к мощному удару на доминантовом нонаккорде ми-бемоль мажора (опять нонаккорд дан как эмоциональная вершина!). Этот контрастный скачок в ми-бемоль мажор (три бемоля в ключе) поистине «ослепителен»! По духу же своему он близок к более простому гармонически, но явно, родственному сдвигу соль мажор — ми-бемоль мажор во вступлении к первому действию «Салтана» Римского-Корсакова (см. также первый номер симфонической сюиты из музыки этой оперы).

В начале ми-бемоль-мажорного раздела валторны громогласно вещают (тема вновь гаммообразна!), но очень скоро музыка утрачивает фанфарность, становится вкрадчиво вьющейся. Во всей этой разработке с последующей кульминацией опять чувствуется ка-

[1] Это типичный прием насыщения ритма трепетом перебивок, которого мы уже касались выше,— в связи с последними тактами «Моря».

кая-то суховатость, власть чисто комбинационного мастерства. Поэтому с облегчением воспринимается реприза первой темы в соль мажоре, вслед за которой тонко сделан эффект постепенного затихания и улетучивания музыки.

Вторая часть «Иберии» носит чисто метафорическое, условное название — «Ароматы ночи». И эта метафоричность, конечно, не содействует отчетливости образов. Фа-диез-мажорная основная тональность (хотя и постоянно нарушаемая), очевидно, противостоит соль мажору первой части как седьмая, вводнотонная ступень. С обычной изобретательностью Дебюсси пользуется сменами и сопоставлениями гармонических красок, выделяя «тусклое» и «светлое», «терпкое» и «сладкое». Он настойчиво ищет и новые тембровые эффекты, новые технические приемы. Среди таковых примечательны тихие удары ксилофона (поддерживающие флейту), «блики» челесты, восходящие и нисходящие глиссандо скрипок divisi в ансамбле с хроматическими гаммами деревянных духовых. В эпизоде «воспоминаний» о первой теме первой части фрагменты ее проходят piano у двух флейт, двух пикколо, двух солирующих первых скрипок, двух солирующих виолончелей и... трех труб (из которых две засурдинены). Звучность роскошна по красоте и сладостности. Но и тут музыка лишена поэтических откровений «Послеполудня фавна» или «Облаков» — она как бы слишком насыщенна и инертна, ей недостает легкости и непосредственности.

В финале «Иберии» («Утро праздничного дня») [1] с большой картинностью показано пробуждение жизни и буйный расцвет шумного праздника. Начиная эту часть в ми-бемоль мажоре, Дебюсси повторяет и подчеркивает терцевое соотношение, которое блеснуло в первой части, блестит и здесь (оттененное, вдобавок, ролью до мажора).

Характерно строение формы, основанной на при-

[1] Основная тональность — соль мажор.

ливных волнах кульминации[1]. Там, где тема приближающегося шествия начинается до мажором, Дебюсси применяет несколько эксцентрический, но любопытный эффект имитации гитар на скрипках и альтах (pizzicato arpeggiato аккордов, причем инструменты предписано держать под рукой)[2]. Этот эпизод имеет свою репризу. Что же касается медленной каденции, начинаемой скрипкой соло (ремарка Modéré), то она, видимо, призвана выразить игру народного музыканта, сопровождаемую репликами и вскриками толпы. Конец финала «Иберии» поражает своей громогласной пронзительностью, смешением гулких и острых звуков[3].

В целом «Иберия» — произведение, отмеченное чертами компромиссности. Очевидны стремления Дебюсси уйти от мягкости и стушеванности красок (которые давали себя знать даже в «Море»), поиски чисто объективной картинности. Но одновременно выступает и невозможность для Дебюсси перешагнуть какие-то эстетические преграды, встать на почву истинно народной жанровости. Его порыв к прямому отражению жизни остается отвлеченным, а важнейшие черты хрупкой и тонкой импрессионистской поэзии частично утрачиваются. Зато торжествует особый культ роскоши красок, склонных притом к известной резкости и форсированности оттенков[4]. Как мы уже видели, французская живопись этого времени колеблется между колористическими оргиями

[1] Тут нечто от григовских маршевых «наплывов».

[2] Прототип этого эффекта (но без держания инструментов под рукой) см. в четвертой части «Испанского каприччио» Римского-Корсакова.

[3] И тут выделяются причуды оркестровой техники (глиссандо тромбонов параллельными трезвучиями).

Кстати сказать, Дебюсси не сразу нашел конец «Иберии» и имел три различных его варианта (см. Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 45).

[4] Конечно, понимая и «резкость» и «форсированность» относительно. По сравнению с Р. Штраусом или, тем более, с Малером партитура «Иберии» — верх легкости и сдержанности.

позднего Моне и вызывающими красочными контрастами «диких» (фовистов). Черты, родственные как колористическим роскошествам позднего импрессионизма, так и эксцентричным резкостям фовистов, очень заметны в партитуре «Иберии».

Разумеется, отмечая компромиссы «Иберии», не следует недооценивать достоинства ее музыки, содержащей немало блеска и феноменальной темброворитмической изобретательности. Каждая страница партитуры «Иберии» сверкает великолепным мастерством, импульсивностью творческой фантазии. Недаром, Г. д'Аннунцио в одном из своих писем к жене Дебюсси (от 23 июня 1913 года) писал, что слушание «Иберии» излечило его от болезни, и восклицал: «Какая чудесная эссенция жизни!» Но ни с «Послеполуднем фавна», ни с «Ноктюрнами», ни с «Морем» «Иберия» равняться не может — ей недостает их волнующей и глубокой поэзии.

Первое исполнение «Иберии» состоялось 20 февраля 1910 года (в концертах Колонна) под управлением Габриэля Пьерне. Критика разделилась. Преобладание фантазии и изобретательности над эмоцией в новом произведении Дебюсси было замечено [1], но некоторые из рецензентов доходили до несправедливых упреков Дебюсси в утрате оригинальности и в подражании собственным подражателям. Очень сочувственно отозвался об «Иберии» Альфред Брюно. Он писал: «эти тонкие образы Испании нисколько не походят на сильные картины Альбениса и Шабрие. В малейших деталях узнаешь индивидуальность г. Дебюсси. В них нет ничего неистового и грубого, несмотря на всю подлинную веселость, оживляющую первую и последнюю части! Им свойственны прелестная поэзия, изысканный колорит, пленительная прелесть, обаятельное искусство» [2].

[1] Кстати сказать, много лет спустя, 9 декабря 1931 года, А. К. Глазунов писал М. О. Штейнбергу из Парижа, что «Иберия» «скучновата» (см. Глазунов. Музыкальное наследие, т. II Л., 1960, стр. 67).

[2] Vallas, стр. 338.

По поводу другой пьесы из серии «Образов» для оркестра — партитуры «Весенних хороводов» — мы находим характерные авторские высказывания в письмах Дебюсси.

В письме к Дюрану от 3 апреля 1907 года (из Пурвиля) Дебюсси отмечал: «Музыка этой пьесы имеет ту особенность, что она нематериальна и, следовательно, с ней нельзя обращаться, как со здоровенной симфонией, идущей на своих четырех ногах (порою на трех, но все же идущей)».

«Кроме того, я убеждаюсь все больше и больше, что музыка в своем существе не такова, чтобы течь в неукоснительных и традиционных формах. Она состоит из красок и ритмизованных длительностей...» [1]

В письме к Капле от 25 февраля 1910 года Дебюсси сообщал по поводу оркестра «Весенних хороводов», что он звучит, «как хрустальный», и «легок, как рука женщины» [2].

Эпиграфом к «Весенним хороводам» Дебюсси поставил слова из тосканской песни Maggiolata времен Данте. которую пели первого мая: «Да здравствует май! Да будет желанным май со своей дикой хоругвью!» Как сообщает Валлас [3], Дебюсси нашел этот текст в 1908 году в книге Пьера Готье.

Партитура «Весенних хороводов» написана для большого оркестра (тройного состава), однако без труб, тромбонов и тубы, но с двумя арфами и значительным количеством ударных (литавры, треугольник, тамбурин, тарелки и челеста).

Первое исполнение «Весенних хороводов» состоялось 2 марта 1910 года, дирижировал автор. Программе сопутствовало пояснение, написанное Шарлем Малербом и, быть может, инспирированное самим Дебюсси. В пояснении сообщалось, что «Весенние хороводы» — «подлинные картины, в которых музыкант стремится перевести для уха впечатления глаза. Он старается смешать, чтобы сделать их более

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 55.
[2] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 46.
[3] Vallas, стр. 331.

интенсивными, два рода ощущений: мелодия со своими бесконечно разнообразными ритмами соответствует разнообразным штрихам рисунка, а оркестр — широкая палитра, где каждый инструмент дает свою краску. Подобно тому как живописец находит удовольствие в противопоставлении тонов, музыкант забавляется столкновением неожиданных диссонансов, слиянием редких тембров; он хочет заставить видеть то, что он делает слышимым, и перо в его пальцах становится кистью...» [1]

Если эти суждения были внушены Малербу Дебюсси, то следует вновь подчеркнуть особое внимание композитора в поздние годы к метафорам. Впрочем, цитированные слова можно понять и как выражение желания установить в музыкальном образе тесные, естественные связи между видимым и слышимым.

«Весенние хороводы» вызвали недоумение ряда критиков. Некоторые были обескуражены тем, что Дебюсси, воспользовавшись вновь интонациями популярной песни «Мы не пойдем больше в лес» (пример 42), варьировал их слишком вольно, меняя до неузнаваемости [2]. Другие находили всю пьесу лишь очень умело сделанной, но лишенной вдохновения. Наконец (и это особенно существенно), высказывалось мнение, что весна у Дебюсси не похожа на весну и музыка напоминает скорее зимний танец в дни, когда пейзаж угрюм, а ветры холодны.

Что сказать по поводу подобных суждений? Бесспорно, на «Весенних хороводах», как и на ряде других произведений позднего периода творчества Дебюсси, лежит печать некоторого ослабления эмоциональности за счет которой развиваются интеллектуальная тонкость и крайняя взыскательность мастерства. В данном плане оркестр «Весенних хорово-

[1] Vallas, стр. 331.

[2] Кстати сказать, Валлас отмечает наличие в «Весенних хороводах» и отзвуков другой упоминавшейся нами песни (пример 43) — «Dodo, l'enfant, do» — в тактах 11—12 у гобоя (Vallas, стр. 332).

дов» с его сложнейшей полифонией тембров, с чрезвычайным многообразием накладывающихся друг на друга тембровых линий и пятен, с мельчайшей дифференциацией тембровых элементов, вносимых каждым отдельным инструментом,— действительно заставляет думать прежде всего об удивительной изощренности колористического мастерства. Но, вместе с тем, «Весенние хороводы» (в отличие от «Иберии») не ставили себе задач резкой трансформации образной системы импрессионизма. И в них ожила (даже несмотря на увлечение композитора техникой вариационности [1]) очень непосредственная и волнующая поэзия. То, что она оказалась несколько блеклой по колориту, придало ей особое очарование [2].

Сетуя на «зимние» краски «Весенних хороводов», критики обнаружили свое непонимание образного замысла. В самом эпиграфе пьесы упоминается «дикая хоругвь» мая, а следовательно, указывается не на торжество весны, но на момент ее вступления в свои права (ведь и на юге май может оказаться неустойчивым, смутным).

Так или иначе, но в самой музыке «Весенних хороводов» сквозит намерение композитора показать переход от зимы к лету, от сумрачности и неприютности к ласковому дыханию тепла.

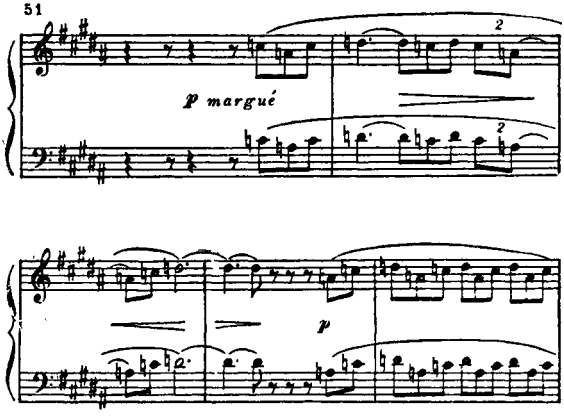
И тут вспоминается прообраз, который мог вдохновить Дебюсси на самостоятельное решение аналогичной образной задачи. Это — «Снегурочка» Римского-Корсакова.

Уже во вступлении «Весенних хороводов» чувствуется что-то от «брезжущего» колорита пролога «Снегурочки». Но вместо гобоя с отголосками английского рожка (крик петуха) здесь слышны короткие ворчания фаготов и валторн, беспокойные

[1] Впрочем, он, сочиняя «Весенние хороводы», по-видимому, сам чувствовал нарушение принципов свободной формы, столь ему дорогих, и писал поэтому о «работе мандарина» (см. письмо к Дюрану от 5 августа 1907 года).

[2] Так стареющий Дебюсси порою возвращался к краскам своей молодости.

скороговорки английского рожка и кларнетов. А когда много позднее, уже на пороге прихода тепла, челеста и английский рожок интонируют следующую попевку (пример 51), то как не вспомнить столь характерные птичьи попевки из «Снегурочки»? [1]

51

Вряд ли можно усомниться, что и тут, в «Весенних хороводах», как и во многих других своих сочинениях, Дебюсси обнаруживает глубокую и коренную любовь к самой поэтике русских композиторов, к их мечтательно проникновенному пониманию природы. В этом смысле музыка «Весенних хороводов» носит какие-то черты «северности»; естественно, что они не были поняты рядом французских критиков. Однако Равель уловил в «Весенних хороводах» «яркую прелесть, очаровательную свежесть» [2].

А Н. Я. Мясковский писал в одной из своих статей 1912 года по поводу «Весенних хороводов»: «сколько в этой пьесе аромата, свежести, воздуха; вкрадчивых шорохов, нежных перезвонов, призыв-

[1] Соответственно примечательна близость к попевкам славянских песен-веснянок (указание Ф. А. Рубцова).

[2] Vallas, стр. 333.

ных кликов; каким бодрящим, чарующим настроением она проникнута»[1].

Этапы постепенного «прояснения» развиты в «Весенних хороводах» с большой тонкостью и последовательностью.

Все вступление (без знаков в ключе) полно неясных или диких, тревожных звуков. В новом разделе (три диеза в ключе) приходит первое, еще очень робкое «дыхание тепла». А размер — пятнадцать восьмых, который позволяет особенно неторопливо развертывать эти нежные узоры наступающей весны. Вдобавок, мы вновь вспоминаем русских композиторов — не они ли закрепили интерес, порою проявляемый Дебюсси, к размерам с большим числителем?

В пластических напевах гобоя, в щебечущих фразках первых скрипок покой кажется установленным (это чувство подтверждается органным пунктом тоники ля мажора). Однако уже с поворотом к фадиез мажору появляются беспокойные интонации (повышенная четвертая ступень).

После довольно краткой интермедии-кульминации, где слышны и трепет воздуха и призывные клички птиц, возвращается ля мажор, звучащий теперь насыщеннее и полнее. Но царство его недолговечно. Вслед за доминантовым нонаккордом арфы (как обычно у Дебюсси, он знаменует миг сладостного переживания!) у скрипок беспокойные тремоло на секундах, у арф сбегающие пассажи. Опять все на время замутилось. А несколько тактов спустя целая цепь нисходящих секунд звучит терпко и снова неприютно.

Но весну нельзя остановить. В новом разделе (без знаков в ключе) наступает и новая фаза весны. Теперь все журчит и переливается (впервые вступает челеста). Льются весенние воды, а птичьи песни все живее и разнообразнее. Это уже не оди-

[1] Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. II, стр. 92.

ночные интонации птичьих голосов, а гомон птичьих стай. Чудесно оттеняет Дебюсси и рост лирического чувства (восходящие фразы четырех первых скрипок и деревянных). Затем большая интермедия, подобная речитативной сцене, где перекликаются и сливаются разные голоса, а под конец растет ликование ожившей природы (очень хорош тут контраст бемольных тональностей с их мерцанием минорных и мажорных красок).

И вот реприза первоначального ля мажора. Оркестровка полнее, чем в первый раз, появляются новые подголоски, а челеста движется ввысь своими нежно-звенящими звуками. В конце этого раздела решительные аккорды и упорные фигурки гобоев, английского рожка и валторн готовят к чему-то новому.

Ритм вступающего тамбурина (бубна) с остинатной фигурой из четверти с восьмой и трех восьмых становится ритмической основой грациозного и постепенно развертывающегося танца (пять диезов в ключе). Превосходно найдены новые краски гармонии и оркестровки. Гармонии вновь мерцают (сначала сливаются соль-диез минор и си мажор, затем фа-диез минор, ля мажор и ля минор [1]. Оркестровка разбилась на множество линий, пятен и группок (все струнные — divisi). Звучность сочетает легкость с полнотой и бурно нарастает к концу раздела.

Последующий раздел оказывается и последним (три диеза в ключе, возврат ля мажора). Здесь сперва продолжается остинатное утверждение ритма, вначале появившегося у бубна (теперь родственность музыки вступительным фигурам из ноктюрна «Празднества» бросается в глаза). В танце появляются черты типичной импрессионистской экстатичности.

Но затем остинатность утрачена. Вступают новые выразительные средства секвенционных восхождений, насыщенных tutti, энергичных взбегов. Откло-

[1] Примечательно политональное наслоение взбегающей гаммы флейт в ля миноре на квинтовую основу фа-диез минора!

нение в бемольную сферу ударами тоник соль минора и соль-бемоль мажора блистательно оттеняет ля мажор. Когда же утверждается органный пункт тоники ля мажора, тональность расцвечена спуском диссонирующих смешанных гармоний. Перед самым концом приметна кадансовая роль минорной субдоминанты, осложненной побочными тонами. Музыка словно замирает, но затем взвивается глиссандо арф и челесты (по белым клавишам) к громогласному вскрику тонического трезвучия ля мажора с коротким отголоском «sec».

«Весенние хороводы» говорят о неугасшей поэтичности Дебюсси. Она сохранит значительную стойкость и в последующие годы, которые принесут композитору много тревог, испытаний и горестей.

Глава одиннадцатая

ВЕЧЕР БЛИЗИТСЯ

(1910—1913)

К концу первого десятилетия двадцатого века и в последующие годы Франция становилась все более страной рантье с отстающей промышленностью, дробным и плохо организованным сельским хозяйством, с непомерным развитием финансового капитала и господством финансовой олигархии, тормозившим развитие производительных сил. Между тем, над миром сгущалась угроза войны, которой суждено было стать первой империалистической войной.

В 1912 году пост премьер-министра занял Раймон Пуанкаре, представитель правых кругов французской буржуазии. В январе 1913 года он, вопреки противодействию левых партий, был избран президентом республики. Новое правительство начало усиленно готовиться к войне, резко увеличивая военный бюджет, захватив Марокко, развивая военную промышленность.

Социалистическая партия, агитировавшая в то время против милитаризма и колониальной экспансии, повысила свое влияние в массах. Росла популярность Жореса, страстного антимилитариста. Но и Жорес оставался пацифистом, не способным вскрыть истинный характер надвигавшихся событий. Он переоценивал значение Антанты как силы, якобы могущей предотвратить войну. Что же касается социалистической партии в целом, то деятели ее,

склонные к реформизму и оппортунизму, оказывались вовсе неподготовленными к революционным выступлениям против войны. Между тем, широкие массы французских рабочих находились во власти иллюзий, верили в то, что социалистическая партия и Всеобщая конфедерация труда смогут преградить путь войне. Естественно, с другой стороны, что в предвоенной Франции поднималась волна шовинизма, германофобии, которая охотно подстегивалась реакцией, стремящейся использовать французский патриотизм в своих корыстных, империалистических целях.

В предвоенные годы Ромен Роллан кончает «Жана Кристофа» («Неопалимая купина» — 1910—1911, «Грядущий день» — 1911—1912). В последней книге («Грядущий день») Ромен Роллан отобразил рост шовинистических и милитаристских настроений французской буржуазной молодежи. Он осудил эти настроения, призывая к подлинному гуманизму, к братству народов. И все же Роллану не удалось кончить «Жана Кристофа» вполне реально, ему пришлось прибегнуть к аллегории святого Христофора, переходящего реку с ребенком на руках. В послесловии (октябрь 1912 года) Роллан говорил о написанной им трагедии уходящего поколения: «Я не старался ничего скрыть из его пороков и его добродетелей, из его тягостной печали и его хаотической гордости, из его героических усилий и его изнеможения под непосильным грузом сверхчеловеческих задач...»

«Люди сегодняшнего дня,— призывал Ромен Роллан,— молодые люди, пришел ваш черед! Сделайте из наших тел ступеньку и идите вперед. Будьте сильнее и счастливее нас».

«Я сам говорю «прощай» моей прошлой душе; я отбрасываю ее назад как пустую оболочку. Жизнь есть последовательность смертей и воскрешений. Умрем, Кристоф, чтобы возродиться» [1].

[1] R. Rolland. Jean Cristophe, т. IV. Moscou, 1958, стр. 375.

В этих словах сказалось очень острое, и радостное и мучительное осознание грандиозных перемен, происходящих в мире. Радостное ввиду предчувствия благотворности их для человечества. Мучительное потому, что Ромен Роллан, при всем своем стремлении идти навстречу будущему, при всей решимости отбросить старую душу «как пустую оболочку», все же сознавал себя человеком прошлого и даже с горечью предлагал новым поколениям идти по телам былых. Трудно, конечно, более ясно и образно выразить душевное смятение, охватившее даже души столь передовых людей, воспитанных старой культурой, на пороге величайших испытаний и потрясений человеческого общества.

Это смятение чувствуется и в творчестве Анатоля Франса. В том же году (1912) вышел его роман «Боги жаждут», повествующий о революции с глубоким сочувствием и верой, но и с трепетом по поводу несовершенств людей, способных совершать жестокости и столь часто не стоящих на высоте выдвигаемых историей задач. Роман был проникнут грустью, выдавая смутность и тревожность переживаний передовой интеллигенции.

В это же время либерализм тех или иных писателей решительно правел, а декадентство все более настойчиво призывало порвать с реальностью ради особой, независимой действительности искусства.

Так, в пьесе П. Бурже «Баррикада» (1910) выступили идеализация штрейкбрехерства, скрытый призыв к активизации буржуазии, к насилию над рабочим движением.

Так, в стихотворной практике и теоретических воззрениях Г. Аполлинэра выдвинулись факторы алогического, удивляющего и ошарашивающего, требования отказа от основных положений реализма о сходстве художественных образов с жизненными прообразами.

В живописи этих лет легко заметить как остатки старых тенденций, так и энергичное наступление новых.

О. Ренуар. Габриэль с драгоценностями (1910)

Моне продолжает с бесконечным упорством и увлечением писать кувшинки своего сада в Живерни.

Автопортреты Ренуара — один на красном, другой на зеленом фоне (1910) — изображают его больным, изможденным и измученным стариком. Но кисть мастера по-прежнему ищет радостных и сочных красок. Так, на картине «Габриэль с драгоценностями» (1910) живописец создает поразительную по жизненности игру розово-красных и золотистых, черных и белых красок, пронизанных светом, здоровьем и счастьем жизни. На полотне «Прачки» (1913) Ренуар словно переносит нас в сказочную страну, где каждый цвет излучает интенсивность великолепных эмалей.

Но это — ветераны, классики импрессионистского искусства. Рядом с ними можно упомянуть и Родена, который по-прежнему, не возвращаясь к монументальным замыслам далеких лет, ваяет, однако, выразительные портреты («Пювис де Шаванн» и «Моцарт» — 1910, «Жорж Клемансо» — 1911).

А вокруг кипит бурная и тревожная суета всевозможных «экспериментов» и «исканий». Лишь немногие находят пути мало-мальски гармоничного искусства, способного «отбиться» от судорожных требований моды, устойчиво вырабатывающего совокупность выразительных средств, пусть даже делающего серьезные уступки новым требованиям, но не порывающего с традициями.

Тут прежде всего можно назвать имя Альбера Марке, новые пейзажи которого (Париж, Руан, Онфлёр, Конфлан и др.) при всем своем лаконизме обнаруживают движение не от реализма, а к нему. Смотря на такие картины — образы Парижа, как «Площадь Карусели» (1910), «Площадь Троицы» (1911), «Нотр Дам в дождь» (1910), нельзя не порадоваться поразительному (и притом растущему!) умению художника передавать самыми простыми средствами и формы, и пространство, и движение, не утрачивая при этом поэтической свежести.

Можно упомянуть далее молодого и только что начинающего выдвигаться Мориса Утрилло, живописца заметно более рассудочного, чем Марке, но тоже находящего свой путь сочетания аскетических форм с реализмом. В своих ранних пейзажах (в частности, Монмартра), относящихся к 1909—1913 годам[1], Утрилло временами колеблется то в сторону небрежности, то в сторону чрезмерной сухости письма. Но в лучших своих работах Утрилло достигает большой убедительности и ясности образов.

Неизменной наивностью полно творчество Анри Руссо, на известной картине которого «Греза Ядвиги»

[1] В 1913 г. состоялась его первая самостоятельная выставка.

(1910) голая женщина на диване расположена среди фантастических джунглей с несуществующими цветами, застывшими мордами диких зверей и черной фигурой заклинателя с дудкой.

Между тем, Матисс закрепляет свой переход к плоскостной манере (таковы работы 1911 года — «Семья художника», «Мастерская художника», «Красные рыбки», «Марокканка», вид Танжера из окна и др.). На известных группах «Танец» и «Музыка» (1910) Матисс стремится не только к плоскостности, но и к крайней «регламентации» цветовых оттенков, ограничиваясь синим, зеленым и розоватым, коричневым и черным.

В творчестве Дерена после увлечения красочными оргиями фовизма начинают культивироваться угловатые формы, темные и «грязные» тона, нарочитая жесткость рисунка. Таковы, например, «Субботний день» (1911—1914), «Стволы деревьев» (1912) или «Вид из окна» (1913) [1].

Творчество Пикассо в эти годы целиком во власти абстрактных экспериментов. Он пишет коричневыми и серыми тонами, лишь иногда оживляя их красным, голубым или зеленым. В центре внимания Пикассо — обломки и обрывки разложенных на части предметов (любимая тема: «Гитара и скрипка»). Аналогично разлагает он на части и человеческие лица и фигуры, пытаясь строить их из множества пестроватых лоскутков. Иногда, предваряя Курта Швиттерса, Пикассо пользуется вырезками из газет, наклеивая их вместо цветных плоскостей. Во всем этом сказываются какие-то отчаянно-самоубийственные тенденции искусства, готового отдать себя во власть скучному и бесплодному техническому анализу.

Аналогично в эти годы творчество Брака — с той разницей, что в нем нет даже динамизма, энергии механических конструкций Пикассо.

[1] Дерен — одна из самых беспокойных фигур того времени. Он стремительно уклоняется в разные стороны, но многократно возвращается к принципам реализма.

Слева направо: Р. Пюньо, А. Брандуков, Э. Изаи, М. Казадезюс, Г. Форе

А между тем появляются и новые характерные явления — абстрактная живопись Фернана Леже, Робера Делоне, Марселя Дюшана (среди абстракционистов — тяготеющие к Парижу и вскоре становящиеся там влиятельными В. Кандинский, М. Ларионов, Н. Гончарова).

Французская музыка в эти годы выделяется двумя театральными премьерами.

8 июня 1912 года в Париже балетная труппа Дягилева ставит «Дафниса и Хлою» Равеля, балет, в музыке которого композитор, по собственному признанию, стремится передать свое ви́дение Греции, близкое к пониманию античности во французском искусстве восемнадцатого века. В этом знаменитом произведения Равель с поразительным блеском

утверждает эстетику яркого, избыточно-красочного и виртуозного, хотя не слишком глубокого искусства [1].

Другая театральная премьера — опера «Пенелопа» Форе (4 марта 1913 года), в которой Эллада трактована совсем по-иному — в стиле упорно хранимых Форе традиций сдержанной и красивой лирики, утончающей и развивающей заветы романтиков и Сен-Санса.

Тем временем эксцентрическое и самоуверенное искусство Эрика Сати порождает ряд новых фортепианных пьес, в которых претенциозные заглавия и пространные ремарки призваны дополнить безобидные шалости музыки.

В 1912 году Сати пишет «Настоящие дряблые прелюдии» с подзаголовком «для собаки». Здесь программные наименования («Строгое внушение», «Одна дома», и «Играют») чаще всего не выражены музыкой, которая странным образом забавляется полной безответственностью формы и произволом интонаций. Летом 1913 года возникают «Высушенные эмбрионы», в которых Сати дает звукопись голотурии и двух ракообразных. Все эффекты Сати основаны тут на явных несуразностях и нелепостях. В первой пьесе весьма невинная музыка в духе неоклассических упражнений сопровождается программой, повествующей о... прогулках голотурии. Говорится и о дожде, и о красивом утесе, и о том, что у голотурии нет табака, но, к счастью, она не курит. В одном месте пьесы Сати требует такого исполнения, которое напомнило бы соловья с зубной болью; а в конце внезапно появляются громогласные аккорды с ремаркой «грандиозно». Аналогичен преднамеренный культ нелепостей и несообразностей в двух других пьесах подобного же стиля. Занятно, в частности, что во второй пьесе Сати, цитируя искаженную тему из трио похоронного марша Шопена, указывает, что это «знаменитая мазурка Шуберта».

[1] Упомянем, кстати, другой опус Равеля — его «Благородные и сентиментальные вальсы» для фортепиано (1911), где много изящной и сладостной куртуазности.

В другой фортепианной сюите — «Старые цехины и старые брони» (сентябрь 1913) — Сати со столь же подчеркнутой небрежностью охватывает полуисторические — полусказочные образы; музыка вновь снабжена большим числом программных ремарок, почти вовсе с ней не связанных. В том же 1913 году возникают и иные сходные пьесы Сати — «Автоматические описания», «Наброски и надоедливости толстого деревянного человечка», «Главы, повернутые во всех смыслах».

Многое в творчестве Сати нельзя принимать всерьез. Однако его эксцентрические мистификации показательны, как попытки «догнать» всевозможные крайности и причуды, давно уже утвердившиеся в области живописи и литературы. Кроме того, упорно проводимое Сати полуироническое упрощение фактуры подготавливает новые течения французской музыки, которые позднее окажутся представленными такими композиторами, как Пуленк и Орик. Сати мог в какой-то мере влиять своим примером и на Дебюсси, настойчиво искавшего в это время путей к «новой простоте».

Не забудем, далее, что в эти годы Париж подвергся наступлению музыки И. Стравинского («Жар-птица» — 25 июня 1910, «Петрушка» — 13 июня 1911, «Весна священная» — 29 мая 1913), которая очень скоро стала широко влиятельной.

А из Италии наступали движения музыкального «футуризма» и «брюитизма» (шумовой музыки). В декабрьском номере парижского журнала «Revue Musicale S. I. M.» за 1913 год появилась статья директора журнала Жюля Экоршевиля под заглавием «Футуризм или шум в музыке». Автор цитировал «Манифест музыки футуристов», написанный итальянским композитором Франческо Прателла, и декларацию другого итальянского композитора Луиджи Руссоло, уже «прославившегося» пропагандой «искусства шумов».

Прателла призывал молодых итальянских композиторов покинуть консерваторию, сочинять совер-

шенно свободно, свергнуть тиранию певцов, отбросить контрапункт и фугу, заменить их гармонической полифонией, переносить в музыку не только звуки вод, лесов и гор, но и шумы больших городов, портов, заводов.

Этот несколько смутный еще манифест дополнялся решительной декларацией Руссоло, который хвалился днем 9 марта 1913 года, когда он и его приспешники одержали «кровавую победу» над 4000 «пассеистов» путем защиты футуристической музыки при посредстве кулачных и палочных ударов. Руссоло энергично (хотя и многословно) прокламировал развитие диссонирующих музыкальных звуков, шумов в музыке, прямо связывая это требование с ролью машин в современной жизни. По мнению Руссоло, гораздо приятнее комбинировать шумы трамваев, автомобилей, экипажей и кричащих толп, чем слушать «Героическую» или «Пасторальную» симфонию Бетховена. Руссоло называл концертные залы «госпиталями малокровных звуков» и требовал создания оркестров, состоящих из различных групп свистящих, трещащих, шелестящих, громыхающих и иных инструментов, ссылаясь на то, что образец подобного оркестра уже создан и выступил в Милане 11 августа 1913 года.

Итак, в предвоенные годы музыка настойчиво стремилась преодолеть «отставание» от самых вызывающих крайностей модернистского искусства и утвердить новую эстетику механического века.

Жизнь Дебюсси в 1910—1913 годах была полна многих забот и волнений, творческого труда и поисков, но в ней теперь все явственнее стали сказываться симптомы нарастающей усталости.

В номере «Comoedia» от 31 января 1910 года излагался ответ Дебюсси касательно новой итальянской музыки. Композитор очень резко высказывался о веризме, недвусмысленно сравнивая верпстскую музыку с продажной любовью и объясняя ее успех дурным вкусом широкой публики.

1 мая того же года в «Courrier Musical» появи-

лась заметка, утверждавшая, что Дебюсси заканчивает «Падение дома Эшеров», «Черта на колокольне» и «Тристана», собирается писать «Орфея»[1]. Но это была совершенно ложная информация[2].

20 мая «Paris-Journal» опубликовал интервью с Дебюсси по поводу вопроса о возрождении классического идеала. Дебюсси указывал на неопределенность термина «классический» (ведь «все, что прекрасно, становится классическим со временем»). Вместе с тем, Дебюсси признавал и право академизма на существование («чтобы удовлетворить боязливые умы, давая им иллюзию уверенности»). Но Дебюсси подчеркивал, что ныне притязания отдельных идей не слагаются в целое — «каждый тянет в свою сторону, ищет, как бы развить свою индивидуальность, если у него есть таковая, или усиливается подражать индивидуальности соседа, преувеличивая, обостряя ее — вот и все». С сомнением говорил Дебюсси о возможности достигнуть общего идеала при подобной и крайней разделяющей художников «конкуренции».

Называя «великой французской эпохой» времена Рамо, Дебюсси вновь указывал на вред, нанесенный французской музыке Глюком, Россини (который, впрочем, «оставил мало следов»), Мейербером и Вагнером.

В отличие от своих прежних суждений, Дебюсси называл Рихарда Штрауса «обостренным Вагнером», в котором «художник дублируется великолепным фокусником — когда он сам дирижирует исполнением своих произведений».

В конце интервью Дебюсси высказывал свое восхищение мастерами шестнадцатого века и «великим Бахом», подчеркивал, что после Баха уже не было столь благоприятных исторических условий для со-

[1] См. «Debussy et E. Poe», стр. 7.

[2] Хотя 15 мая 1910 года Дебюсси (в письме к Лалуа) еще сожалел, что тот не повидался с Бедье, чтобы договориться о «Тристане» (см. Dietschy, стр. 190).

чинения музыки. И все же Дебюсси советовал не предаваться пессимизму, но работать по мере сил — будущее само выделит классиков.

25 мая 1910 года Дебюсси в концерте Независимого Музыкального общества исполнил некоторые из своих, незадолго до этого сочиненных прелюдий: «Дельфийские танцовщицы», «Паруса», «Затонувший собор», «Танец Пёка». Успех был велик. Поль Ландорми вспоминал впоследствии: «...Невозможно представить нежность его ласкающей игры, тонкость его певучего туше, которое говорило так много, высказываясь как бы вполголоса...» [1]

Кстати, приведенная оценка согласуется со многими суждениями других современников о Дебюсси-пианисте. Так, Вюйлермоз пишет: «Я никогда не слышал игры более гибкой, более изящной и более бархатистой одновременно. Он извлекал из фортепиано мягкие звучности, которые сглаживали углы и шероховатости его смелого письма. Он открыл точную пальцевую технику, которой требовала его гармоническая система». Указывая дальше на поразительное умение Дебюсси деликатно моделировать побочные тоны над звучанием аккордов, Вюйлермоз отмечает, что игра Дебюсси «была беспрерывным уроком гармонии». Притом это была гармония тембров: «никто не умел, как он, превратить диссонирующий аккорд в маленький бронзовый или серебряный колокол, излучающий обертоны во все концы неба». [2]

Маргарита Лонг также указывает на необыкновенные качества Дебюсси-пианиста, гибкость, ласковость и глубину его туше, наряду со способностью достигать временами исключительной силы экспрессии. «Как Шопен, он почти всегда играл в постоянных полутонах, но со звучностью полной и интенсивной без всякой жесткости в ударе. Шкала его оттенков простиралась от тройного пиано до форте, ни-

[1] Цит. по Y. Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy, стр. 159.

[2] Vuillermoz, стр. 80—81.

когда не приходя к беспорядочным звучностям, при которых тонкость гармоний была бы потеряна»[1].

Луи Лалуа писал, что при игре Дебюсси фортепиано становится «сверхъестественным»: «звуки рождаются без удара молоточков, без задевания струн, они поднимаются в прозрачном воздухе, который их соединяет, не смешивая, и испаряются в радужных туманах»[2].

25 июня 1910 года Дебюсси присутствовал на премьере «Жар-птицы» Стравинского[3]. 8 июля он писал Дюрану: «Я работаю столько, сколько могу. Кроме того, в эти моменты я наилучшим образом способен удовлетворить мой вкус к невыразимому. Если мне удастся, как мне хочется, то нарастание ужаса, каким должно быть «Падение дома Эшеров», я думаю, что хорошо послужу музыке... и моему издателю и другу Жаку Дюрану!»

«Вы не говорили мне о «Жар-птице»... Это не совершенно, но, с некоторых сторон, это все-таки очень хорошо — потому, что музыка не оказывается покорной служанкой танца... А по временам слышишь совершенно непривычные сочетания ритмов!»[4].

Осень 1910 года была омрачена для Дебюсси тяжелыми переживаниями.

В письме к А. Рюсселю от 5 октября Дебюсси сообщал: «Я прожил месяцы, которых не пожелаю никому: болела моя мать, болела жена, а я влачил свою жизнь как обузу»[5].

Перед нами не случайная жалоба. В письмах Дебюсси этих лет все чаще звучат горькие сетования на заболевания — свои и близких[6]. Мать Дебюсси

[1] M. Long. Conseils de Debussy. «La Revue Internationale de Musique», 1939, avril, Paris.

[2] Цит. по Vallas, стр. 396.

[3] К этому году относится начало личного знакомства со Стравинским.

[4] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 85.

[5] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 74.

[6] См., например, там же, стр. 53, 64—66; Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 97, 104; Correspondance de C. Debussy et P.-J. Toulet, стр. 68.

Дебюсси и А. Капле

страдает склерозом, жена — печеночными коликами, Шушу и сам композитор часто простужаются. Кроме того, Дебюсси временами испытывает сильные недомогания — предвестники будущей смертельной болезни.

28 октября 1910 года умер отец Дебюсси, о чем композитор сообщил на следующий день Туле и новому знакомому — Луи-Пастёру Валлери-Радо, своему давнишнему почитателю.

В октябре Валлери-Радо впервые решился заговорить с Дебюсси. На вопрос последнего, кто он, Валлери-Радо признался, что именно от него Дебюсси получает каждый год цветы в день премьеры «Пелеаса». Композитор был тронут, и вскоре завязалось близкое знакомство. В своих воспоминаниях Пастёр Валлери-Радо так описывает Дебюсси этого времени:

«Он удивлял при первом же взгляде огромным выступающим лбом. Волосы были черны, немного вились; борода изящна, щеки довольно полные. Глаза темные, влажные от мягкости и лукавства. Все жесты были закругленными. Он говорил мягким голосом, без всякой вычурности, медленно, подыскивая надлежащие образные слова. Порою посредине фразы он останавливался, как лошадь, колеблющаяся перед препятствием, если не находил термина, способного облечь его мысль. Он выражал себя своим внешним видом для тех, кто умеет смотреть и всегда выделить преобладающую черту. Его фраза была часто зыбкой и неопределенной с целью передать неуверенность идеи или впечатления; посреди нее внезапно вспыхивало какое-нибудь взволнованное слово. Люди поддавались обаянию его восприимчивости и, вместе с тем, опасались ее, так как неожиданный шум, слишком резкий свет, неуместное слово его раздражали. У него был восхитительный вкус и чувство пропорций во всем. Он любил роскошь, но роскошь утонченную, без блеска. Драгоценные и редкие предметы были его страстью. Такая любовь ко всему красивому делала его расточительным до крайности; но это ему прощали ради его очаровательной непосредственности» [1].

16 октября 1910 года в «Revue Musicale de Lyon» было опубликовано интервью с Дебюсси по поводу намеченного фестиваля французской музыки в Мюнхене. «Что мы будем делать там? Приглашали ли нас?» — воскликнул композитор. Он критиковал сни-

[1] Pasteur Vallery-Radot. C. Debussy. Souvenirs. Колоритную, меткую характеристику Дебюсси этих лет дал также А. Сюарес (см. Dietschy, стр. 210—211).

сходительность французов, так легко поддающихся иностранным влияниям, отмечал «ложный итальянизм» в музыке, «ложный ибсенизм» в литературе и «немецкую учтивость, столь трудно выносимую».

2 ноября Валлери-Радо с волнением впервые посетил Дебюсси в его доме. Он описывает рабочий кабинет композитора — довольно длинную комнату с тремя окнами и выходом в маленький сад. На столе лежали рукописи, стояла большая китайская статуэтка жабы (получившая прозвище «Аркеля»), которую Дебюсси считал фетишем. На камине — статуя Будды. Налево от камина — небольшое черное фортепиано. На стенах полки с книгами, восточные музыкальные инструменты, цветные репродукции картин Уистлера и Тёрнера, японские эстампы (в числе их «Волна» Хокусаи). Лаковое японское панно с золотыми рыбками, большие бархатные занавеси [1]

4 ноября Дебюсси писал Мессаже, что очень тронут его сочувствием (по поводу смерти отца). «К тому же, мой бедный отец питал к Вам нечто близкое к религиозному чувству». «То, чем Вы были для меня,— грустно добавлял Дебюсси,— конечно, далеко, и, однако, это будто вчерашнее!» [2] Все же, отношения с Мессаже были непоправимо надломлены и не возобновились.

21 ноября Дебюсси писал Капле о своей печали по поводу смерти отца, не преувеличивая и не преуменьшая грустного чувства: «Он страдал ужасно и долго; хотя у нас почти никогда не было ничего общего, это — потеря, глубину которой я чувствую каждый день. Он пристрастно восхищался «Блудным сыном», и это восхищение, конечно, безмерно возросло бы от успеха в Чикаго; можно без иронии пожалеть, что ему не удалось получить эту невзыскательную радость» [3].

В этом же письме Дебюсси сообщал, что собирается на днях отправиться в Вену и Будапешт

[1] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 34—35.
[2] Lettres de C. Debussy à A. Messager, стр. 83.
[3] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 48.

для дирижерских и пианистических выступлений. Поездка его не слишком радовала: «мне недостает качеств, необходимых для какого-либо апостольства; более того, когда дело касается моей музыки, это становится мученьем почти физическим» [1].

В самом конце ноября завязались очень существенные для последующего отношения Дебюсси с итальянским писателем Габриэлем Д'Аннунцио. В письме от 25 ноября последний писал Дебюсси из Аркашона, что любит его музыку, хочет его видеть и спрашивал, нравится ли Дебюсси его поэзия? Письмо, в сущности, содержало предложение творческого содружества. В ответном письме (от 30 ноября, уже из Вены) Дебюсси восклицал восторженно: «Возможно ли, чтобы я не любил Вашу поэзию?» — и признавался, что мысль о совместной работе с Д'Аннунцио заранее его волнует. Это признание так понравилось Д'Аннунцио, что он подчеркнул его в письме Дебюсси [2].

Тем временем, находясь в поездке по Австрии и Венгрии, Дебюсси писал нежные письма жене и Шушу [3], много раз говоря о грусти своей разлуки с ними [4]. В этих письмах ясно выступает вся сила привязанности утомленного жизнью Дебюсси к жене и дочери, к самому дому, который стал для него желанным прибежищем от суеты и скуки окружающего. Так, например, в письме от 2 декабря читаем: «умоляю тебя поверить, что мне надо будет ревностно думать о тебе и о Шушу, чтобы мое лицо не носило отпечатка безграничной скуки или даже некоторого отвращения» [5]. А между тем Дебюсси встречался с интересными людьми, воспринимал множество впечатлений, успешно концертировал!

В Вене Дебюсси дирижировал «Маленькой сюи-

[1] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 49.
[2] Debussy et D'Annunzio, стр. 52.
[3] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 77—95.
[4] Слова «грусть», «грустно» и т. п. звучат вообще как лейтмотив в письмах Дебюсси к домашним.
[5] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 85.

той», «Послеполуднем фавна» и «Иберией». Репетиции проходили в спешке и очень тягостно, но концерт имел большой успех. «Меня вызывали, как танцовщицу» – сообщал Дебюсси в письме к Дюрану от 4 декабря, но тут же добавлял: «я не создан для выполнения профессии композитора за границей. Для этого нужен героизм коммивояжера и согласие на род компромисса, который мне решительно претит» [1]. Любопытно, что в Вене на одном из приемов был провозглашен тост за упразднение мелодии, в ответ на что Дебюсси воскликнул: «Но вся моя музыка стремится быть лишь мелодией!» [2]. Одному из венских журналистов он с раздражением заявил: «Нет школы Дебюсси! Нет у меня учеников! Я есть я...» [3]

В Будапеште успешно прошел камерный концерт с «Детским уголком» и Квартетом. В кафе Дебюсси услышал цыган и пришел в восторг от игры одного из них — Радича. Отголоски венгерских впечатлений мы находим в письме Дебюсси от 19 декабря 1910 года к венгерскому импресарио М. Барци. Благодаря последнего за присылку нот венгерской музыки, Дебюсси, однако, решительно противопоставлял эту музыку профессионалов живым впечатлениям от игры Радича. По поводу музыки венгерских профессиональных композиторов Дебюсси писал: «Это как прекрасная бабочка под стеклом! Крылья сохранили блеск, но они не движутся, а их богатые краски потускнели».

Отмечая, что народная музыка — часть жизни, Дебюсси попутно критиковал Листа, который, «несмотря на весь свой гений», «приручил» эту музыку.

«При слушании Радича место, где находишься, исчезает... Дышишь запахом лесов, слышишь шум ручьев; и, вместе с тем, это меланхолическое призна-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 94.
[2] V a l l a s, стр. 354.
[3] Т а м ж е, стр. 354—355.

ние сердца, страдающего и смеющегося почти одновременно».

«На мой взгляд, не следовало бы никогда касаться этой музыки. Следовало бы даже защищать ее, насколько только возможно, от неумелости «профессионалов». «Поистине, это так же прекрасно, как ваши старые вышивки, ваши кружева... Почему же вы не испытываете к этому такое же уважение, такую же любовь?»

Дебюсси писал, что молодые венгерские музыканты могли бы с пользой для себя вдохновляться народными мелодиями, «не копируя их, но пытаясь передать их свободу, их дар заклинания, скорби и ритма. Советы Вагнера оказались дурными для многих музык и многих стран... Не надо пользоваться народной музыкой своей страны иначе, чем основой, и никогда как средством стиля. Это в особенности верно в отношении вашей музыки... Любите ее так страстно, как хотите, но не одевайте ее в школьные одежды, не снабжайте ее золотыми очками!»

«...я бесконечно люблю музыку — не только музыку французскую!.. Мне всегда жаль видеть, как растрачивается ее богатство или как искажают ее истинный смысл, я скажу — смысл национальный!»

«Мы слишком страдали и еще слишком будем страдать во Франции от немецкого влияния. Не поступайте, как мы, не позволяйте обмануть себя ложной глубиной мерзкого немецкого «modern style «...» [1].

Это редкое высказывание Дебюсси о соотношении фольклора и профессиональной музыки очень интересно и показательно. Композитор не слишком ясно и последовательно понимает задачи взаимоотношения народного и профессионального. Он даже склонен разделять и разрывать их. Но важно то, что он относится к музыкальному фольклору с истинным восторгом и любовью.

В начале декабря Дебюсси вернулся в Париж, встретился с Д'Аннунцио и согласился писать му-

[1] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 95—96.

Р. Впньес
Набросок Ш. Леандра

зыку к «Мученичеству святого Себастьяна» — мистерии, сочинявшейся итальянским писателем. Письма Д'Аннунцио к Дебюсси и его жене, помеченные декабрем 1910 года, свидетельствуют уже о прочных дружеских связях.

17 декабря 1910 года «Comoedia» опубликовала интервью с Дебюсси, в котором отмечалась по преимуществу ирония композитора и его нежелание отвечать на вопросы корреспондента.

Некоторые фотографии Дебюсси, относящиеся к 1910—1911 годам[1], не характеризуют каких-либо существенных изменений его облика.

[1] См. A. Gauthier, №№ 136—138, 143—145.

1 января 1911 года в «Courrier Musical» появилась статья Сен-Санса под заглавием «Музыкальная анархия», в которой автор протестовал против «атонической системы» и высмеивал «свободу» музыкальных новаторов с их лозунгом «развития восприимчивости» [1].

12 января Дебюсси сообщал Дюрану, что работает, «как поденщик, не оглядываясь» [2].

Два дня спустя Рикардо Виньес исполнил несколько прелюдий Дебюсси: «Холмы Анакапри», «Девушку с волосами цвета льна», «Прерванную серенаду». Так первая тетрадь прелюдий постепенно становилась достоянием публики.

В письме к Д'Аннунцио от 29 января Дебюсси сообщал о своем увлечении его замыслом и о робости перед встающими сложными задачами.

8 января 1911 года «Revue Musicale de Lyon» вновь опубликовала интервью Дебюсси — на этот раз по поводу «Пеллеаса и Мелизанды». Дебюсси опять говорил о своей страстной любви к музыке и призывал не стеснять это свободное искусство школьными рамками. Он сообщал, что пришел к выводу о нужности упрощения музыкального письма — без всяких претензий на роль реформатора или главы школы. Протестуя против извращения своих взглядов на Вагнера и Бетховена, Дебюсси заявлял, что восхищается ими, но отказывается превозносить их «огулом» только потому, что они мастера. «Я хочу иметь право сказать, что та или иная скучная страница для меня скучна — кто бы ни был ее автором» [3]. «Я стараюсь быть человеком искренним в моем искусстве и в моих мнениях — вот и все». При этом Дебюсси говорил о «художественной аристократии», которую не следует компрометировать, и о своей нелюбви к рекламе и шумным успехам. «Еще раз, я не человек легенды,

[1] Vallas, стр. 355.

[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 95.

[3] Как похоже это на высказывания «кучкистов»! — *Ю. К.*

обо мне сложившейся, я люблю только тишину, мир, работу, уединение; и мне совершенно все равно, что могут сказать о моей музыке. Я отнюдь не претендую на то, чтобы ей подражали, ни на то, чтобы она оказывала на кого-либо какое-либо влияние. Я очень хочу остаться независимым, я делаю свое дело, как я должен, как я могу...»

Другое интервью было опубликовано в «Comoedia» 26 января 1911 года. Здесь Дебюсси высказался за децентрализацию оперного искусства, за преодоление безраздельной гегемонии Парижа в культурной жизни Франции. Он призывал мобилизовать денежные средства состоятельных любителей музыки в Лионе, Бордо, Марселе и других городах. Дебюсси подчеркивал, что во Франции еще не умеют работать так, как работают музыканты-немцы: «нам недостает постоянства. Мы не любим доставлять себе неприятности. И это нас губит».

В феврале Д'Аннунцио начал постоянно высылать Дебюсси фрагменты «Св. Себастьяна».

В письме к Годе от 6 февраля 1911 года Дебюсси вспоминал свою поездку в Вену и Будапешт. Он называл Вену «старым нарумяненным городом, где злоупотребляют музыкой Брамса и Пуччини», находил, что в Будапеште Дунай «отказывается быть таким голубым, как претендует знаменитый вальс».

Сообщая о работе над балетом «Камма», Дебюсси, однако, полагал гораздо более важной и привлекательной задачу написания музыки к мистерии Д'Аннунцио. О том, что сюжеты Э. По («Черт на колокольне» и «Падение дома Эшеров») вновь заброшены, Дебюсси писал без особого огорчения, признаваясь, что не находит каких-то важных «ударений» в их трактовке. Он сообщал, в частности, о своих упорных исканиях. В «Черте на колокольне» ему хотелось бы «достичь исключительно простого, но и исключительно подвижного хорового письма... Поймите меня: накладное письмо (le placage) «Бориса» удовлетворяет меня не больше, чем упорный контрапункт второго акта «Мейстерзингеров»... Конечно, надо найти

нечто другое, например, гениальную слуховую иллюзию». Тут же Дебюсси сообщал о необходимости преодолеть «глупую привычку помещать хоры как в холодных банях: сторона женщин, сторона мужчин» [1].

11 февраля в «Excelsior» появилось интервью Дебюсси, записанное Анри Малербом. Журналист писал о постепенном оживлении Дебюсси, сначала очень молчаливого и сдержанного, похожего на идола или короля магов.

Дебюсси ограничивал подлинную религиозную музыку пределами шестнадцатого века. Позднее религиозная музыка превратилась в парад. Если Бах выпадает из этого русла, то только благодаря своему гению. Нет истинной простоты и искренности в театральных эффектах «Парсифаля» Вагнера.

Дебюсси говорил, постепенно все более воодушевляясь, он встал и зажег электрический свет, прогоняя проникшие с улицы сумерки. Расхаживая по комнате, Дебюсси высказал свое кредо, оттеняя пантеизм:

«Я не следую привычным обрядам. Я создал себе религию из таинственной природы. Я не думаю, что человек, облаченный в платье священника, приближается к богу, или что определенное место в городе более благоприятно для размышления».

«Перед гаснущим небом, при созерцании долгими часами великолепных и беспрерывно обновляющихся красот меня охватывает несравненное волнение. Огромная природа отражается в моей душе — прав-

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 125—127. В разговоре с П. Лало Дебюсси однажды заметил, что народ «Бориса Годунова» не образует настоящей толпы и состоит из отдельных групп, а народ «Мейстерзингеров» — «армия, мощно организованная на немецкий лад, шагающая в шеренгах». «То, что я хотел бы сделать, это нечто более рассеянное, более разделенное, более тонкое, более неосязаемое, нечто неорганичное по видимости и, однако, упорядоченное в основе; настоящая человеческая толпа, где каждый голос независим, но где, тем не менее, все соединенные голоса производят впечатление и движение целого» (Vallas, стр. 364).

дивой и тщедушной. Вот деревья с ветвями, поднятыми к небесному своду, вот душистые цветы, улыбающиеся на лугу, вот мягкая земля, покрытая ковром диких трав... И незаметно руки принимают позы поклонения... Чувствовать, к каким волнующим и возвышенным зрелищам природа приглашает своих недолговечных и трепещущих путешественников — вот что я называю молиться».

«Кто узнает секрет музыкального сочинения? — продолжал Дебюсси.— Шум моря, кривая горизонта, ветер в листьях, крик птицы — доставляют нам разнообразные впечатления. И внезапно... одно из этих воспоминаний изливается вовне и выражает себя языком музыки... Я питаю отвращение к доктринам и их наглости. Вот почему я хочу воплощать мою музыкальную мечту с самым полным отрешением от меня самого. Я хочу воспеть мой внутренний пейзаж с наивным простодушием ребенка...» При этом Дебюсси решительно утверждал, что не стремится создавать себе противников, но никогда не примирится со взглядами, которые считает ложными, далекими от истины.

Кстати говоря, к 1911 году относится интересное высказывание Дебюсси, обращенное к австрийскому журналисту: «Я за свободу. Музыка по своей природе свободна. Все шумы, которые слышатся вокруг вас, могут быть выражены. Можно передать музыкой все, что тонкое ухо воспринимает в ритме окружающего мира. Некоторые люди хотят прежде всего найти подтверждение в правилах; а я хочу выражать только то, что я слышу...»[1].

14 февраля Дебюсси в письме к Капле касался впечатлений от «Кармен», слышанной им в Вене: «Да! «Кармен» очень хороша, как «движение», гораздо лучше, чем как «акцент». Говоря это, я не думаю о достойной сожаления Микаэле, персонаже, вероятно, предписанном эпохой, но об Эскамильо, напыщенность которого бедна и не имеет четкого ха-

[1] L. Vallas. Les idées de C. Debussy, стр. 25.

рактера; а также о некоторых местах диалога между Хосе и Кармен» [1].

В мартовском номере «Musica» за 1911 год Дебюсси ответил на вопрос журнала, следует ли класть на музыку хорошие, плохие, свободные стихи, или прозу? По словам Дебюсси, «музыканты, ничего не понимающие в стихах, не должны бы класть их на музыку». Так, «Шуман никогда ничего не понимал в Генрихе Гейне. По крайней мере таково мое впечатление. Можно говорить о его великом гении, но он не мог постигнуть все, что заключалось в тонкой иронии Генриха Гейне».

По мысли Дебюсси, прекрасные стихи не так часто встречаются, а когда они встречаются, музыканту лучше их не касаться. Нельзя, например, класть на музыку стихи Расина, Корнеля, Анри де Ренье. «Чаще создавалась красивая музыка на дурные стихи, чем дурная музыка на подлинные стихи». Подлинные стихи имеют собственный ритм, стесняющий для музыканта (тут же Дебюсси оценил свои баллады на слова Вийона как результат страстной потребности, не слишком обоснованной). Ритмованная проза, по мнению Дебюсси, более пригодна, особенно если она написана самим музыкантом. Дебюсси заключает свой ответ словами: «оставим великих поэтов в покое. К тому же, они это предпочитают... Обычно, у них очень дурной характер».

Эти высказывания Дебюсси были частично парадоксальны (ведь писал же он музыку на стихи Верлена, Бодлера и т. д., которые, безусловно, не считал плохими!). Но слова об ограниченном понимании Шуманом Гейне не лишены меткости, а призыв к использованию ритмованной прозы согласуется с опытом «Пеллеаса и Мелизанды».

9 марта 1911 года Анри Малерб опубликовал в «Excelsior» интервью Дебюсси по поводу русской музыки. Дебюсси приветствовал приезд русских артистов в Париж. «Русская музыка,— говорил

[1] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 50.

Дочь Дебюсси

Дебюсси,— меня интересует в высшей степени. Мусоргский восхитителен своей независимостью, своей искренностью, своим обаянием. Это род бога музыки».

«Эти русские удивительны! В прошлом году один молодой человек сочинил в качестве балетного дебюта «Жар-птицу», представленную в Париже. И вот это первое произведение было вещью чудесно оригинальной».

«Русские дадут нам новые поводы к тому, чтобы освободиться от нелепых стеснений. Они толкнут нас

к лучшему самопознанию, к тому, чтобы свободнее слушать самих себя» [1].

25 и 29 марта Дебюсси выступал в Париже как дирижер и пианист. Он исполнил, в частности, «Гимнопедии» Сати в своей оркестровке, «Детский уголок» в оркестровке Капле, играл прелюдии: «Звуки и ароматы», «Ветер на равнине», «Шаги на снегу», «Менестрели».

Во второй половине июня Дебюсси поехал в Турин. 25 июня он дирижировал там большой программой из французской музыки: исполнялись увертюра к «Гвендолине» Шабрие, «Сарабанда» Роже-Дюкасса, вступление к третьему акту «Арианы и Синей бороды» Дюка, а также «Детский уголок» (в оркестровой редакции Капле), «Послеполудень фавна» и «Иберия». Эта поездка, особенно после предшествовавшей постановки «Св. Себастьяна» в Париже, оказалась очень утомительной. Дебюсси все больше тянуло к покою, домашнему уюту, тишине, а между тем жена его постоянно болела. В письме от 13 июля к Дюрану Дебюсси сообщал, что разболелся сам — от жары, усталости, волнений, и ему запрещено работать по крайней мере в течение месяца.

С первого августа Дебюсси с женой и дочерью жил около любимого моря в Ульгате (на берегу Ламанша). 5 августа он писал Дюрану, что «последние дни в Париже были столь тягостны, что мы с трудом оправились! Несмотря на мое желание, я поистине не мог Вам написать, перо падало из моих пальцев...» [2].

Место отдыха Дебюсси вначале понравилось, досаждали только музыкальные звуки, скучный распорядок дня, пошлость окружающего. В письме к Дюрану от 11 августа он сообщал: «Я продолжаю находить, что жизнь в гостинице не подходит для человека моего возраста... Здесь очень плохо для

[1] В этом же номере «Excelsior» были помещены интересные и сочувственные высказывания о русской музыке Массне, Дюка, Брюно.

[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 99.

работы и еще хуже для ничегонеделания — из-за невозможности принять общие способы развлечений. Вы мне скажете, что для влюбленного в море есть возмещения. Это верно! Но сколько стеснений, сколько фальши, сколько нелепых обязанностей! Среди последних — обязанность одеваться по крайней мере четыре раза в день, пришедшая к нам от американцев — ей добрые французы спешат подражать с трогательным простодушием. И, все же, позвольте мне воскликнуть: «Да здравствует Франция» [1].

В письме к Капле от 15 августа Дебюсси иронизировал по поводу ограниченности и самодовольства американцев, по поводу противных «пап» и «мам» милых детей на пляже. «Море здесь прекрасно и щедро, есть даже деревья с настоящими листьями. Но все это непоправимо испорчено цивилизацией столь чрезмерной, что она граничит со странным варварством» [2].

Сохранившиеся фотографии этого времени [3] рисуют нам Дебюсси вялым и скучающим от безделья. На одной из них он сидит, устремив сосредоточенный и печальный взгляд к морю, на другой с видом деловитого папаши наблюдает за Шушу, на третьей пытается защититься от солнца прозрачным зонтиком. Черты жизненной усталости присущи всем этим снимкам.

В письме к Дюрану от 26 августа Дебюсси сообщает, что жизнь идет по-прежнему. Он называет Ульгат «посредственностью ниже средней» и с удовольствием вспоминает виденную на днях нормандскую деревню с садами, спускающимися к морю. Ненависть Дебюсси к суете вновь сквозит в словах: «Скажите,— люди, которым повезло обладать домом в этом раю, спешат его покинуть, ища международной шумихи в Трувиле! Убожество! Убожество!» [4].

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 100.
[2] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 54.
[3] См. A. Gauthier, №№ 151—153.
[4] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 102.

Вернувшись в Париж, Дебюсси снова болел.

Интересен ряд его высказываний из письма от 18 декабря к Роберу Годе. Говоря о выставке бельгийца Анри де Гру, Дебюсси противопоставляет его искусство «ловким искажениям Родена». Отмечая встречу с четой д'Альгейм, он вспоминает, что Мария Оленина-д'Альгейм некогда «очень просто пела мелодии Мусоргского».

Затем идут похвалы Стравинскому: «Знаете ли Вы, что совсем близко от Вас, в Кларане, находится русский музыкант Игорь Стравинский, у которого инстинктивный гений колорита и ритма? Я уверен, что он и его музыка Вам бы бесконечно понравились... И затем «он не умничает». Это сделано из сплошного оркестрового теста, без переходов, по рисунку, который следует лишь капризу его эмоции. Нет ни осмотрительности, ни претензий. Это по-детски и по-дикарски. Однако осуществление исключительно изящно».

За этим в письме следует признание в трудности работы над двумя маленькими драмами на сюжеты Э. По.

Дебюсси выказывает отвращение к «преднамеренному беспорядку», к «странным или забавным гармониям», которые оказываются лишь светской игрой. «Сколько надо сначала найти, а потом упразднить, чтобы дойти до голой плоти эмоции...»

Жалуясь, что музыка «становится все более редкой», Дебюсси оттеняет свое мучительное по временам одиночество. «Улыбка Шушу очень помогает мне пройти сквозь иные черные дни, но я не могу беспокоить ее историями, которые были бы для нее не чем иным, как докучливым вариантом злодейств людоеда!»

В конце письма Дебюсси характерно сочетает поэтический порыв с иронией. Ему хочется вместе с Годе «послушать ветер на горé..! Будьте уверены, что он пропоет только ту неисчислимую музыку, составленную из всех гармоний, которую он собирает, пролетая над вершинами деревьев (эта фраза особенно

красива потому, что она решительно не хочет ничего сказать!)»[1].

В письме к Капле от 22 декабря Дебюсси сообщает о тягостном отказе от поездки в Америку и о дурном настроении, вызванном безуспешными попытками завершить музыку на сюжеты Э. По. Теперь Дебюсси страдает от боязни повториться — верный признак, что ему не хватает искреннего увлечения, творческой страсти. Он пишет о том, что рядом с одним тактом, «более или менее свободным», встают двадцать, которые душат его музыку грузом традиции — пусть даже собственной. И вдруг Дебюсси высказывает идею, что «надо было бы упразднить то, что съедает лучшее в наших мыслях, и прийти к тому, чтобы любить только самого себя с непримиримой кропотливостью». Гнев Дебюсси обращен на «семью, которая заваливает и преграждает дорогу или чрезмерной нежностью или слепым спокойствием», на женщин, способных и в случае счастья подавить самостоятельность своей любовью.

Что скрывается за этими горькими выводами? Конечно, какие-то глубокие новые разочарования, что-то мешающее силе и свободе творчества. И тут хочется вспомнить слова И. С. Тургенева: «Кто узнает? Кто скажет? Есть такие мгновения в жизни, такие чувства... На них можно только указать — и пройти мимо». («Дворянское гнездо»).

В этом же письме любопытно мимолетное высказывание о Сен-Сансе: «Я прочел, что Вы великолепно дирижировали «Самсоном и Далилой»! Вы способны ко всему, даже к воскрешению чучел крокодилов»[2].

В январе 1912 года Дебюсси насмешливо писал Дюрану об американцах: «быть может, американцы — лишь марсельцы из-за моря? Ведь изобрели же они «блёф», который так близок к духу юга?»[3]

5 и 12 марта Дебюсси играл и аккомпанировал в

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 128—131.
[2] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 57.
[3] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 107.

парижских концертах (Прелюдии, «Прогулка двух влюбленных»).

По воспоминаниям Анри Бюссера, Дебюсси играл ему 31 марта отрывки из «Черта на колокольне», очень живописные и занятные, совсем не похожие на его прежнюю манеру [1].

13 апреля в своем письме к Стравинскому Дебюсси тепло отзывался о «Петрушке», находя в нем «звуковую магию» и «надежность» оркестровки, достойную «Парсифаля», «Вы,— писал Дебюсси,— конечно, пойдете дальше «Петрушки», но Вы уже можете гордиться тем, что́ есть в этом произведении». Тут же Дебюсси сообщал о продолжительной болезни жены, о том, что ему приходится вести хозяйство (без всякого таланта) и приглашал Стравинского в гости, когда он будет в Париже [2].

В мае Дебюсси, быть может, виделся со старым приятелем, Пьером Луисом [3].

Между тем, очевидно, происходили переговоры по поводу постановки «Пеллеаса и Мелизанды» в России. По крайней мере, «Московские ведомости» в № 146 от 24 июня 1912 года сообщали, что намеченная в будущем сезоне в театре Солодовникова постановка оперы не состоится ввиду слишком большого гонорара, потребованного автором [4].

В ответ на публикацию композитором Рене Ленорманом «Этюда о современной гармонии», где автор пытался подвергнуть эту гармонию (и, в частности, гармонию «Пеллеаса») схоластической классификации, Дебюсси писал Ленорману 25 июля о бесплодности подобных методов, способных помять и даже прикончить «прекрасных бабочек» [5].

В письме к Годе от 29 июля вновь звучат отголоски печальных переживаний. Дебюсси сообщает об

[1] «Debussy et E. Poe», стр. 82.
[2] Avec Stravinsky, стр. 199.
[3] См. Dietschy, стр. 223.
[4] За сообщение этого факта приношу благодарность В. М. Красовской.
[5] Vallas, стр. 355—356.

одном из кризисов, при которых он «впадает в небытие отупения» и из которых выходит «немного ослабевшим и смущенным, в особенности от сознания, что потерял время в борьбе с несуществующим» [1].

В июле 1912 года больной Туле покинул Париж, но переписка его с Дебюсси продолжалась, хотя и не интенсивно.

Поздней осенью этого года начался новый этап критической деятельности Дебюсси, связанный, по преимуществу, с его сотрудничеством в «La Revue Musicale de S. I. M.» («Музыкальное обозрение Интернационального Музыкального общества»).

В ноябрьском номере этого журнала Дебюсси пишет о концертах. Отмечая, что характерной чертой современной эпохи является самая полная свобода искусства, Дебюсси иронически высказывается о традиционалистах или о тех, кто наклеивает «новые этикетки на вещи, старые, как мир». Ссылаясь на книгу А. Пуанкаре «Наука и метод», Дебюсси призывает поддерживать новаторство, даже если его формы неловки и неискусны — поскольку «приходится запинаться прежде, чем научишься говорить». Вместе с тем Дебюсси решительно выступает против всех видов моды и музыкального карьеризма. В пример молодым людям он ставит Бетховена, который «знал слишком хорошо, что искусство — жертва».

Это не мешает Дебюсси сказать в другом разделе статьи, что Пасторальная симфония Бетховена — «один из лучших образцов выразительной механики... Слушать, как оркестр подражает крикам животных — неоспоримая радость для маленьких, как и для больших. Испытывать грозу, сидя в кресле,— это чистое сибаритство» и т. д.

Не лишен иронии и отзыв о «Фантастической симфонии» Берлиоза — «горячечном шедевре романтической пылкости», подобном «борьбе стихий»: слушая эту симфонию, «удивляешься, что музыка может передавать столь крайние ситуации без

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 133.

одышки». Ирония заметна также в отзыве о «Впечатлениях Италии» Шарпантье: «несмотря на формализм некоторых частей, здесь уже предчувствуется аромат «Луизы» и возбужденность ее толп». Помня оценку, которую раньше Дебюсси дал «Луизе», легко догадаться, что такая похвала оказывалась двусмысленной.

В декабрьском номере того же журнала в заметке «Об уважении в искусстве» Дебюсси сожалел, что теперь не исполняют «Белую даму» Буальдье с ее истинно французской традицией, во всяком случае стоющей «многих тумаков итальянского веризма».

Примечательны слова, что во Франции «уже убили классический вкус... поручая заботу об уважении к нему очень скучным людям». Дебюсси повторяет свою любимую идею о том, что не может, не должно быть «принудительного уважения» и что множество людей становятся уважаемыми только за давностью времени. «Уже давно нами овладела мания администрировать в вещах, менее всего на свете подлежащих администрированию, и поневоле кончилось тем, что эта мания захватила искусство!» «Не будем смешивать уважение, являющееся только добродетелью, с искусством — самой прекрасной из религий...»

Дебюсси находит родство между искусством Бёклина и Рихарда Штрауса, характеризуя последнего как «необыкновенного фокусника», отмечая «блистательную надежность» «Тиля Уленшпигеля» и «страстную напыщенность» «Дон-Жуана».

По поводу фестиваля Бетховена Дебюсси иронизирует о легкости восхваления общепризнанного и трудности составить мнение о новом, еще неизвестном.

Сохранилась также статья Дебюсси о Рамо, написанная, по-видимому, в ноябре 1912 года, но в свое время не опубликованная [1]. В этой статье Дебюсси

[1] См. C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 62—64.

развивает высокую оценку Рамо как великого представителя французской традиции. Знаменательно противопоставление этой традиции немецким влияниям, когда Дебюсси говорит о том, что принципы Рамо были замещены требованиями чисто драматических эффектов в музыке, причем «ласкающая ухо гармоническая «находка» уступила место гармонии массивной, административной». Дебюсси характеризует Рамо как «одну из самых надежных основ музыки».

Любопытны насмешливые высказывания о схоластичности д'Энди в письме Дебюсси к Вюйлермозу от 17 января 1913 года [1].

В письмах к Туле и к Годе от 18 января звучат печальные ноты. Особенно примечательны признания из письма к Годе: «У нашей эпохи та особенность, что она следует за людьми, едва умеющими ходить... Поистине, жить и заниматься искусством в Париже — вещи, которые с каждым днем становятся все более противоречащими духу, тут царящему!» Дебюсси мечтал бы уехать к Годе в Савойю, «стряхнуть» окружающую атмосферу «фальшивого величия» [2]. В обоих письмах Дебюсси сообщает, что Шушу начала брать уроки фортепианной игры. Ее преподавательница — «дама в черном, имеющая вид рисунка Одилона Редона и нигилистки, сумасшедшей от бомб» [3].

В январском номере «La Revue Musicale S. I. M.» была напечатана статья Дебюсси, посвященная концертам. Дебюсси вновь писал о равнодушии к «великому Рамо», призывал создать «общество Рамо» (по образцу «общества Баха»), проявить больше внимания к Детушу, Куперену («самому большому поэту из наших клавесинистов»).

Называя «Парсифаль» шедевром, Дебюсси отме-

[1] Vuillermoz, стр. 156.

[2] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 134—135.

[3] Correspondance de C. Debussy et P.-J. Toulet, стр. 80. Эти уроки, по-видимому, начались поздней осенью 1912 года (см. C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 61).

чал, что он хорош только на сцене и не годится для концертов. Характерно попутное высказывание Дебюсси о «слишком цивилизованных столицах, готовых к скептицизму, волнуемых тысячью маленьких трагедий, которые жизнь принуждает нас разыгрывать — без иного заметного результата, как только уменьшение восприимчивости».

Дебюсси характеризовал Шоссона («над которым тяготело фламандское влияние Сезара Франка») как «одного из самых тонких художников нашего времени». Он определял существо эстетики Франка как «чувствительную суровость» и вновь подчеркивал необходимость чисто французской музыки. По словам Дебюсси, талант Франка «задыхается в любопытной смеси крайней сложности, пресекаемый драматическими или высокопарными порывами, укороченными не благодаря слабости, но потому, что его честной простоте претили такие средства. Немного подобного мы находим и в музыке Шоссона, которая все же от этого освобождается и идет очень своей дорогой».

Дебюсси хвалил Поэму для скрипки с оркестром Шоссона. Он восторженно отзывался об Andante из скрипичного концерта Баха: красота этого Andante такова, что «не знаешь больше, куда себя девать и как держаться, чтобы сделаться достойным слушания! Она нас долго и неотступно преследует после; удивляешься, выйдя на улицу, что небо не стало более синим и Парфенон не вырос из земли. Свирепые рожки автобусов быстро ставят вещи на их привычное место».

В феврале 1913 года в «Les Cahiers d'aujourd'hui» М. Равель выступил с защитой новых произведений Дебюсси («Иберии», «Весенних хороводов»), ссылаясь на сходные мнения Стравинского, Флорана Шмитта, Роже-Дюкасса, Альберта Русселя и порицая прохладность или оговорки Г. Карро, К. Моклера, П. Лало [1].

[1] См. Vallas, стр. 333—334.

Статья Дебюсси из февральского номера «Revue Musicale S. I. M.» посвящена вопросам вкуса. По мнению Дебюсси, истинное понятие вкуса утрачено. В прошлом веке «обладание вкусом было лишь приятным способом защищать свои взгляды». Ныне же «вкус» понимается очень широко, служит поводом для бесконечных споров, он стал «дурным вкусом», «кулачным американским ударом», аргументом, лишенным изящества.

«Гений, очевидно, может обходиться без вкуса, пример — Бетховен. Но можно противопоставить ему Моцарта, который имеет столько же гениальности, сколько самого тонкого вкуса». Называя Баха «благосклонным богом», которому музыканты должны были бы молиться, Дебюсси отмечает, что у Баха нет ошибок вкуса.

Типичны последующие высказывания Дебюсси о том, что сочинять надо, не следуя какой-либо системе, что глубокая эстетическая истина — в музыке наивных народов, консерваторией для которых служат «вечный ритм моря, ветер в листьях и тысячи маленьких шумов, которые они старательно слушают, никогда не заглядывая в самоуправные трактаты. Их традиции существуют лишь в очень старых песнях, смешанных с танцами, в которые каждый, век за веком, внес свой почтительный вклад. Однако яванская музыка следует контрапункту, рядом с которым контрапункт Палестрины — только детская игра. И если внимаешь, без европейской предвзятости, очарованию их ударных инструментов,— приходится констатировать, что наши ударные издают лишь варварский шум ярмарочного цирка».

Музыкальную драму аннамитов Дебюсси ставит выше тетралогии Вагнера. Он резко противопоставляет самую непритязательную легкую музыку так называемой «трудной» музыке, серьезность которой скрывает под собой посредственность и бедность идей.

Называя изречение «о вкусах не спорят» «основательным, как глупость», Дебюсси призывает спо-

рить и найти «наш вкус», не утраченный, но заглушенный «северными пуховиками».

Во всех этих высказываниях Дебюсси очевидны устойчивые основы его эстетики.

В марте Дебюсси исполнил в концерте несколько Прелюдий второй серии («Вереск», «Мертвые листья», «Ворота Альгамбры»).

В мартовском номере «Revue Musicale S. I. M.» появилась статья Дебюсси, посвященная проблеме «предтечи» (предвосхищения и преемственности) в музыке. Но наиболее интересны здесь замечания о неповторимости и своеобразии музыкальных интонаций (в частности, гармонических), вырастающих на основе первичных элементов музицирования.

В майском номере того же журнала Дебюсси сетовал на малую любовь к музыке на всем земном шаре, что приведет не к смерти музыки, но к тому, что занятие ею станет химерическим, подобно поискам философского камня. Дебюсси подчеркивал равнодушие к искусству в век техники, когда «слушают самые знаменитые сочинения с такой же легкостью, как выпивают кружку пива». И Дебюсси, не так давно приветствовавший граммофон (см. выше), теперь опасался, что пластинки «одомашнят» музыку, сожалел о миновавших временах менестрелей.

Говоря о том, что формы современной оперы пока не найдены, Дебюсси повторял свои слова об ошибочной трактовке Вагнера как провозвестника нового, а не гениального завершителя эпохи. Он вновь подчеркивал негодность «симфонического развития» как основы музыкальной драмы. Последовав за Вагнером, «мы топчемся, не зная в точности — куда идем».

Тут же Дебюсси высмеивал так называемую «футуристическую» музыку, пытающуюся создать «симфонии» из всевозможных столичных шумов. «Это очень практично в отношении рекрутирования оркестра,— писал Дебюсси,— но только разве это достигнет когда-нибудь звучности (уже достаточной) металлургического завода, работающего в полную

силу?» «Будем остерегаться механического, которое уже пожрало столько прекрасных вещей».

29 мая 1913 года Дебюсси писал Капле: «Я уже не еду в Англию. Вот пять тысяч франков, навсегда упавших в Ламанш! В конце концов, это лучше, чем быть объявленным президентом республики, но это очень досадно». Тут же Дебюсси высказывался по поводу Стравинского: «Весна священная» — «вещь необыкновенно свирепая. Если хотите, это дикая музыка со всем современным комфортом!» [1]

В письме к Капле от 6 июня Дебюсси жаловался на «снобизм» русских в Париже, на то, что мода и суета поглощают музыку. Аналогичны и высказывания из письма к Годе от 9 июня.

5 сентября в письме к своей жене В. Сегален сообщал о том, что посетил Дебюсси и нашел его немного грустным. Композитор сетовал на сочинение музыки по заказу (балета «Камма» и др.), на то, что никак не может написать маленькие музыкальные драмы на сюжеты По. Он говорил о своей мечте переехать в пригород — ради тишины и сокращения расходов [2].

15 сентября в «Excelsior» было опубликовано высказывание Дебюсси о балете, призывавшее возродить старые формы балета-оперы или создать совсем новые формы [3].

15 октября Дебюсси дирижировал «Иберией» в Париже.

В письме к Стравинскому от 9 ноября Дебюсси приветствовал растущее мастерство и смелость русского композитора [4], отмечая попутно не без грусти, что сам он уже «спускается с другой стороны холма, хотя и сохраняет пылкую страсть к музыке» [5]

В письме к тому же адресату от 17 ноября, сооб-

[1] C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 64.
[2] «Segalen et Debussy», стр. 134—135.
[3] Vallas, стр. 362.
[4] В связи с полученной от него партитурой «Весны священной».
[5] Avec Stravinsky, стр. 201.

щая Стравинскому о скорой поездке в Россию, Дебюсси уже назвал себя «французским музыкантом» [1].

В ноябрьском номере «Revue Musicale S. I. M.» Дебюсси писал о концертах. Он отмечал, что музыка — «искусство, наиболее близкое к природе», что «лишь музыканты имеют привилегию улавливать всю поэзию ночи и дня, земли и неба...» Дебюсси упрекал композиторов (и, в частности, Берлиоза) в том, что они не пользуются в должной мере этой привилегией (в отличие от некоторых страниц «Фрейшюца») и сушат музыкальные образы литературным посредничеством. Видя в новой музыке другую опасность увлечения механическим, Дебюсси снова призывал обратить внимание на прекрасное искусство Куперена. Влияние Листа и Рихарда Штрауса на французскую симфоническую музыку Дебюсси отмечал как помешавшее ее самостоятельному развитию и советовал найти новые симфонические формы, требуемые эпохой. Он писал, что «век аэропланов имеет право на свою музыку». Так в воззрениях Дебюсси этого времени достаточно сложно переплетались и реставраторские и модернистские тенденции. Он ненавидел все «механическое», но, вместе с тем, словно боялся «отстать от эпохи». И это, конечно, не могло не породить серьезные противоречия в его творчестве.

Связывая судьбу оперы с развитием симфонической (шире — инструментальной) музыки и, конечно, вспоминая Вагнера, Дебюсси призывал очистить французскую музыку, ослабить в ней прилив крови, перестать увлекаться перегруженностью и запутанностью музыкального рисунка, в котором «маленькие темы толкаются и чередуются — чтобы кусать за ноги бедное чувство, которое вскоре ищет своего спасения в бегстве!.. Согласно общему правилу, всякий раз, когда в искусстве думают усложнить форму или переживание,— это от незнания, что сказать».

Цитированные слова показывают, что Дебюсси

[1] Avec Stravinsky, стр. 202.

несомненно улавливал некоторые важные моменты упадка современной музыки, хотя и не был в силах последовательно им противиться

Дальнейшие слова о том, что «во Франции не любят музыку», звучали как настойчивый лейтмотив.

С очевидной иронией Дебюсси предлагал оживить вкус к симфонической музыке при посредстве кинематографа.

В декабрьском номере «Revue Musicale S. I. M.» Дебюсси писал о народной и профессиональной испанской музыке с большим сочувствием и горячей симпатией. Он высоко оценивал творчество Альбениса (отмечая особо образными характеристиками «Альбайсин» и «Эритану» из сюиты «Иберия»). Среди других испанских композиторов Дебюсси выделял Турину и Переца Казаса.

В эти годы Дебюсси стал привлекать особое внимание живописцев и рисовальщиков. Однако лишь немногие из сохранившихся портретов и карикатур кажутся убедительными. Видимо, очень удачным явился портрет-рисунок Ивана Тьеля (1913), на котором изображены четко только лицо и руки, держащие папиросу [1]. Портрет убеждает не одним лишь очевидным сходством, но и метким воплощением задумчивого взгляда, устремленного вдаль. Но это — не прежний Дебюсси, в котором чувствовалось столько скрытой живости и задора. Теперь облик композитора отмечен чем-то сурово-печальным. Сохранившиеся фотографии 1913 года [2], в сущности, аналогичны — от них веет замкнутостью и отчужденностью.

В начале декабря 1913 года Дебюсси отправился концертировать в Россию, где провел около двух недель. Предварительные обстоятельства этой поездки не совсем ясны. Судя по некоторым материалам, хранящимся в архиве А. И. Зилоти [3], Дебюсси сначала

[1] См. ниже, на стр. 647.

[2] См. A. Gauthier, №№ 184—187.

[3] В Ленинградском институте театра, музыки и кинематографии.

обещал выступить в концертах Зилоти, а затем его «переманил» С. Кусевицкий. Это вызвало справедливый гнев Зилоти, который направил Дебюсси очень резкое письмо [1], а в письме к А. В. Оссовскому (от 29 мая 1913 г. по старому стилю из Выборга) охарактеризовал поведение Дебюсси и Кусевицкого как одну из своих «самых тяжелых иллюзий».

Дебюсси приехал в Москву 3 декабря и пробыл в ней до 8-го включительно. 9-го он был в Петербурге, 12-го вернулся в Москву, а 14-го выехал во Францию.

Концертные программы выступлений Дебюсси в Москве (в зале Благородного собрания) и в Петербурге (в зале Дворянского собрания) ограничились симфоническими произведениями [2].

Знакомясь с русской прессой этого времени, мы видим, что концерты Дебюсси в Москве и Петербурге имели значительный внешний успех, но публика не проявила горячности и единодушия. Причины этого заключались в критическом отношении к музыке Дебюсси, которая была ценима в России сравнительно небольшим кругом людей.

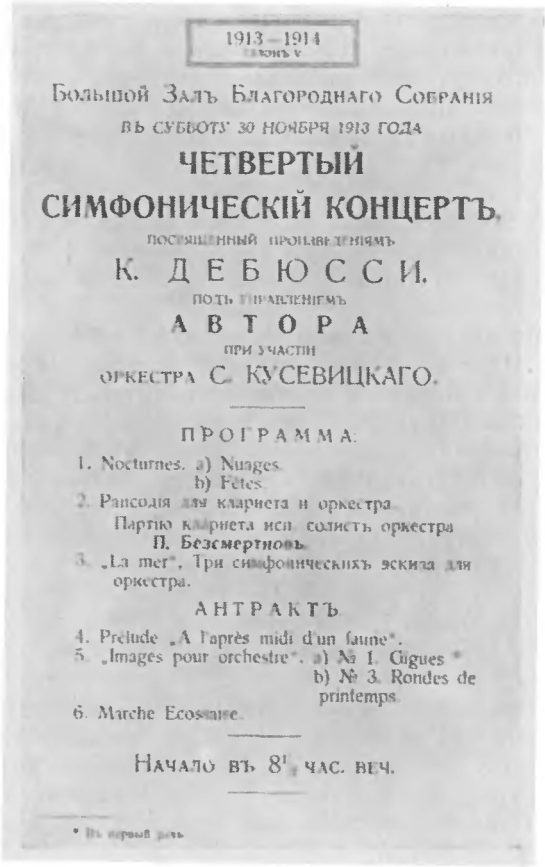
Среди отзывов, появившихся в газетах, имелись весьма резкие и насмешливые. Так, Н. Бернштейн писал, что Дебюсси — «нечто вроде назойливой музыкальной мухи», «музыкальный карлик», который «в век аэропланов воюет игрушечными пистонами» [3]. В. Вальтер заявлял, что у Дебюсси «нет формы», «нет тем», «нет темперамента» [4]. Ю. Курдюмов утверждал, что в музыке Дебюсси выражены «переживания морфиноманов, эфироманов и т. п., а не

[1] См. А. И. Зилоти. Воспоминания и письма. Л., 1963, стр. 426—427.

[2] Так, программа концерта в Петербурге 28 ноября (11 декабря) включала в первом отделении «Море», «Послеполудень фавна», Рапсодию для кларнета с оркестром и «Весну», а во втором отделении: два Ноктюрна («Облака» и «Празднества»), «Жиги», «Весенние хороводы» и «Шотландский марш» (см. петербургскую газету «Театр и жизнь», 1913, № 200).

[3] «Театр и жизнь», 1913, № 204.

[4] «Русская музыкальная газета», 1913, № 49.



1913—1914
СЕЗОНЪ V.

Большой Залъ Благороднаго Собранія
ВЪ СУББОТУ 30 НОЯБРЯ 1913 ГОДА
ЧЕТВЕРТЫЙ
СИМФОНИЧЕСКІЙ КОНЦЕРТЪ,
ПОСВЯЩЕННЫЙ ПРОИЗВЕДЕНІЯМЪ
К. ДЕБЮССИ.
ПОДЪ УПРАВЛЕНІЕМЪ
АВТОРА
ПРИ УЧАСТІИ
ОРКЕСТРА С. КУСЕВИЦКАГО.

ПРОГРАММА:

1. Nocturnes. a) Nuages.
   b) Fêtes.
2. Рапсодія для кларнета и оркестра.
   Партію кларнета исп. солистъ оркестра
   П. Безсмертновъ.
3. „La mer". Три симфоническихъ эскиза для оркестра.

АНТРАКТЪ.

4. Prélude „A l'après midi d'un faune".
5. „Images pour orchestre". a) № 1. Gigues *
   b) № 3. Rondes de printemps.
6. Marche Ecossaise.

НАЧАЛО ВЪ 8½ ЧАС. ВЕЧ.

* Въ первый разъ

Программа концерта в Москве

здоровых людей, способных глубоко страдать и глубоко радоваться» [1].

Но были опубликованы и серьезные статьи, стремившиеся к объективным оценкам. Среди них можно

[1] «Петербургский листок», 1913, № 327.

назвать статью Ю. Энгеля[1], отметившего как крупную талантливость Дебюсси, так и черты ущербности в его музыке — на основе убедительного сопоставления и противопоставления Дебюсси и Мусоргского. Дельные соображения о Дебюсси и его взаимоотношениях с русской музыкой были высказаны в статье Л. Сабанеева[2], разумно сочетали в своих статьях похвалы с критикой Гр. Прокофьев[3], В. Держановский (Флорестан)[4], В. Каратыгин[5].

Произошли также встречи Дебюсси с музыкантами, публичные его чествования.

В Москве чествование состоялось 25 ноября (8 декабря). Оно было организовано вечером Общества свободной эстетики в помещении Литературно-художественного кружка. Исполнялись Квартет, романсы и ряд фортепианных пьес. Затем прозвучали (на французском языке) приветствия от театра Зимина, Общества распространения камерной музыки, Свободного театра, Народной консерватории и некоторых других организаций. Было зачитано несколько приветственных телеграмм — в их числе телеграмма от Рахманинова. После этого был ужин, с которого Дебюсси поехал на вокзал, чтобы сесть на поезд в Петербург[6].

Чествование Дебюсси в Петербурге состоялось 28 ноября (11 декабря) в редакции журнала «Аполлон» около 5 часов вечера. В этой встрече участвовали сотрудники и близкие друзья журнала, значительное число представителей художественной интеллигенции столицы.

Речь от имени редакции журнала произнес В. Чудовский. С приветствиями выступили Л. Саккетти и Каль (от музыкальной секции Общества народных

[1] «Русские ведомости», 1913, № 272.
[2] «Московская газета», 1913, № 285.
[3] «Русская музыкальная газета», 1913, № 50.
[4] «Утро России» (московская газета), 1913, № 271.
[5] «Аполлон», 1913, № 10.
[6] О чествовании Дебюсси в Москве см. «Русские ведомости», 1913, № 272; «Русское слово», 1913, № 270 (любопытная статья С. С. Мамонтова).

университетов), В. Нувель (от Общества вечеров современной музыки), Рангоф (от С.-Петербургского Музыкального артистического общества) и др. Был зачитан ряд телеграмм.

Затем исполнялись произведения русских композиторов, главным образом Мусоргского. Молодой С. Прокофьев сыграл несколько своих фортепианных пьес, которые получили одобрение Дебюсси. В конце Дебюсси тепло поблагодарил присутствующих [1].

Краткую лирическую историю поездки Дебюсси в Россию мы находим в письмах композитора к жене и Шушу [2]. Письма эти вновь полны нежности и грусти. Почти на каждой странице проглядывают усталость и удрученность композитора.

В пути от Варшавы до Москвы Дебюсси поразили бесконечные заснеженные равнины, которые он назвал «Генеральной выставкой Белого». Дебюсси иронизировал по поводу жандармов с добрыми лицами, гимна «Боже, царя храни», сообщал о встрече его в Москве депутацией Музыкального общества и о поселении в роскошных апартаментах у Кусевицкого. Дебюсси жаловался на «противный рассвет грязно-белого цвета», на свою оторванность от дома. В первые же дни он уже жаждал вернуться в Париж, а пока заказал в магазине Елисеева (похожем «на азиатский дворец») посылку черной икры (своего любимого блюда) для отправки во Францию.

Репетиции с оркестром несколько оживили Дебюсси. Но в конце письма от 4 декабря он сообщал: «Я разбит, мои ноги укутаны гигроскопической ватой, моя голова, как барабан на двери ярмарочной лавки».

[1] Отчет об этой встрече см. журн. «Аполлон», 1913, № 10. Некоторые подробности о С. Прокофьеве см. И. Нестьев. Прокофьев. М., 1957, стр. 91. Любопытно, кстати сказать, что Прокофьев впоследствии опубликовал занятную историю с дроздом, которого Дебюсси выучил в Москве петь одну из своих мелодий (см. статью С. Прокофьева «Debussy à Moscou» — «Chantecler», Paris, 24 mars 1928).

[2] См. Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 99—102.

Ход репетиций утомлял и нервировал — особенно ввиду необходимости постоянно пользоваться переводчиком. Между тем, печальные письма тосковавшей в Париже Эммы еще ухудшали самочувствие композитора.

В Москве Дебюсси присутствовал на представлении «Сорочинской ярмарки» Мусоргского на сцене Свободного театра и писал по этому поводу Эмме утром 7 декабря: «Многовато диалогов при моем незнании русского языка, но места в музыке совсем хорошие» [1].

В некоторых письмах проглядывают смутные намеки на какие-то волнения и подозрения Эммы, которые Дебюсси стремится рассеять. В письме из Москвы от 8 декабря Дебюсси даже приходится уверять Эмму, что он любит ее больше музыки, но что если бы он перестал сочинять, она бы сама его разлюбила.

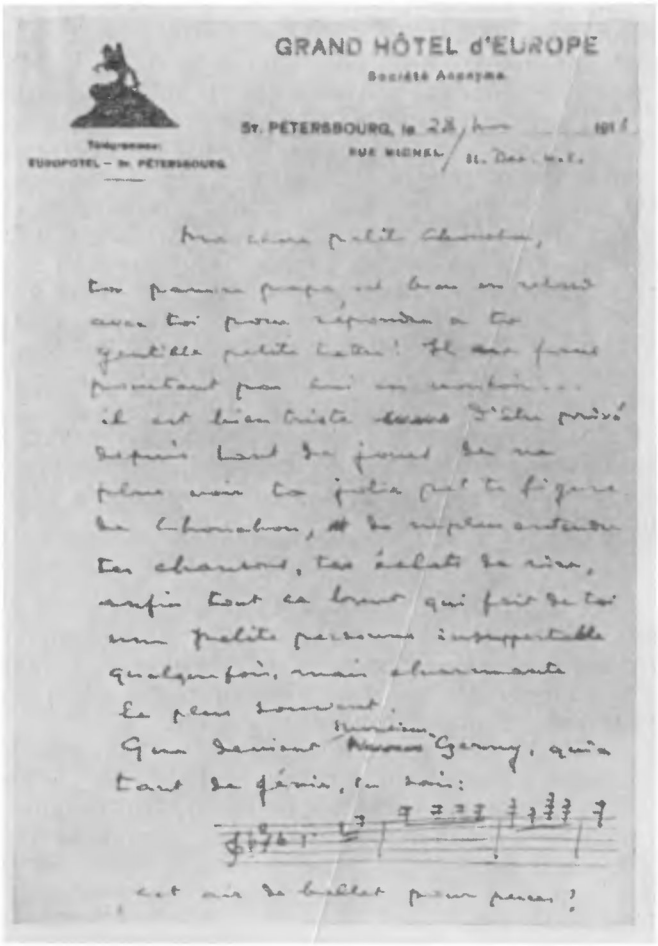
Репетиции в Петербурге вновь сильно утомили Дебюсси (жил он напротив здания нынешней Филармонии в Европейской гостинице). Он жаловался на бессонницу и развлекал Шушу открытками с неумелыми стихотворными надписями.

В специальном письме Шушу (от 11 декабря из Петербурга) Дебюсси писал, что очень грустно «не слышать твоих песенок, взрывов смеха, которые делают из тебя маленькую особу порой невыносимую, но чаще всего очаровательную».

Концерт в Петербурге прошел хорошо, однако в антракте Дебюсси плакал от тоски и волнения. Последние телеграммы к Эмме из Москвы, Варшавы, Берлина и Льежа полны чувства бесконечного, нетерпеливого ожидания.

В целом переписка Дебюсси с Эммой из России очень характерна, как человеческий документ. Лю-

[1] На представлении «Сорочинской ярмарки» (21-м по счету) Дебюсси был вместе с С. Дягилевым. После четвертой картины состоялась краткая встреча композитора с приветствовавшей его группой. Режиссер А. Санин произнес речь на французском языке (см. «Театр и жизнь», 1913, № 200; «Утро России», 1913, № 271).


GRAND HÔTEL d'EUROPE
Société Anonyme
ST. PÉTERSBOURG, le 28/
RUE MICHEL
Ma chère petite Chouchou,
Ton premier propos est bien en retard
avec toi pour répondre à ta
gentille petite lettre! Il aura fallu
pourtant pas mal de semaines...
il est bien triste d'être privé
depuis tant de jours de ma
plus noire ta petite pâle figure
de Chouchou, de ne plus entendre
tes chansons, tes éclats de rire,
enfin tout ce bruit qui fait de toi
une petite personne insupportable
quelquefois, mais charmante
la plus souvent.
Que devient Monsieur Gamy, qui a
tant de génie, ces jours:

est-ce de ballet pour penser?

Письмо Дебюсси дочери из Петербурга (1913)

бовь и нежность здесь все время переплетаются со страданием и нервностью, обнажая очень сложную и мучительную психику Дебюсси этих лет.

Нельзя умолчать и о том, что в Москве Дебюсси встретился на званом вечере со своей старой знакомой, далекой возлюбленной Соней Мекк. С. К. Мекк была уже вторично замужем (за Д. М. Голицыным). Г. А. Римский-Корсаков [1] передает отрывок разговора Мекк с Дебюсси. «Мне кажется, мы стали гораздо старше, чем ранее»,— сказала С. К. Голицына.— «О, нет, мадам,— отвечал Дебюсси,— изменились не мы, а время. Мы остались прежними». Разговор был оживленным, но не без грусти. Окружающим хотелось, чтобы С. К. Голицына осталась на ужин и сидела рядом с Дебюсси. Однако она уехала, сказав, что ей нездоровится. Как чувствовал себя Дебюсси — сказать трудно, но думы его были, очевидно, невеселыми.

Поездка Дебюсси в Россию, внешне удачная, но внутренне мучительная и печальная, точно оторвала большой кусок его жизни. Шагреневая кожа уменьшалась все заметнее.

На протяжении 1910—1913 годов Дебюсси сочинял много и в различных жанрах — для фортепиано, голоса, оркестра, некоторых инструментов, а также и для сцены. Новым для Дебюсси явилось при этом увлечение жанром балетной музыки.

В 1909—1910 годах была написана Рапсодия для кларнета с оркестром (сначала в 1909 году в виде версии для кларнета и фортепиано). Это сочинение (как и некоторые другие, например, маленькая пьеса для кларнета — 1910) было вызвано участием Дебюсси в жюри конкурсов духовых инструментов в Консерватории.

Рапсодию для кларнета с оркестром нельзя на-

[1] См. G. A. Rimski-Korsakow. Debussy w rodzinie Meck, стр. 61.

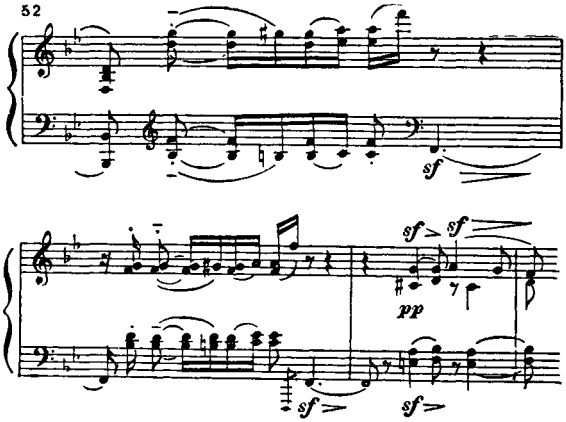
звать выдающимся сочинением; музыке ее недостает красоты и определенности. В частности, эта пьеса как бы возобновляет, но более бледно, мечтательную натурфилософию «Послеполудня фавна». Моментами в ней сказываются и некоторые новые тенденции более острого, угловатого рисунка (так, например, еще Мясковский справедливо заметил близость одной из тем с ее нисходящими хроматизмами к фиоритурам Шемаханской царицы из «Золотого петушка» Римского-Корсакова) [1]. Вместе с тем в музыке Рапсодии немало отдельных моментов проникновенно чарующей звуковой «магии» Дебюсси. Сам композитор ценил эту пьесу невысоко, называя ее не без иронии одним из наиболее «приятных» своих сочинений. Так он писал Дюрану 8 декабря 1911 года, удивляясь тут же, что Рапсодия смутила русских («не принимают ли они кларнет за инструмент революционной пропаганды?») [2]. Между тем, именно в это время Мясковский дал о Рапсодии весьма прохладный отзыв, отмечая привлекательность материала и неудачность сочинения в целом [3].

Крупным и очень значительным сочинением 1910 года явилась первая тетрадь Прелюдий для фортепиано.

Придавая каждой из прелюдий программный смысл, Дебюсси, как обычно, выступил против академической традиции, привыкшей трактовать этот жанр как область «чистой» музыки. Но, помещая названия прелюдий в конце (а не в начале) каждой из них и, вдобавок, сопровождая эти названия многоточиями, Дебюсси как бы подчеркивал свое нежелание быть навязчивым, намерение предоставить слушателям «догадываться».

Формы прелюдий нередко тяготеют к трехчастности, но свободны от всякого схематизма и постоянно обнаруживают непринужденность переходов, чередований и комбинаций, строения и развития.

[1] Н. Я. Мясковский, цит. соч., т. II, стр. 171.
[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 105.
[3] Н. Я. Мясковский, цит. соч., т. II, стр. 31.

№ 1. «Дельфийские танцовщицы». Поводом — прообразом послужила скульптурная группа трех танцовщиц на фрагменте греческого храма; Дебюсси увидел репродукцию этой группы в Лувре. Музыка впечатляет исключительной пластикой медленных, плавных движений. Обычна для Дебюсси игра гармонических красок — то мутных и терпких (увеличенные трезвучия), то светлых и мягких (натуральные обороты). Замечательна также роль ритма, основанного на сменах акцентов и успокоений и образующего вначале два пятитакта. В тактах 11—14 характерна полифония сходящихся и расходящихся линий. В тактах 23—24 можно наглядно видеть, насколько колорит терцевых хроматических сопоставлений еще любим Дебюсси. Последние семь тактов поразительны колористической тонкостью и изысканностью: вслед за хроматическими ходами увеличенных трезвучий Дебюсси легкими бликами накладывает сложную доминанту си-бемоль мажора (включающую в себя и доминанту ре минора). После этих терпких созвучий особенно ясна тоника си-бемоль мажора. Любопытно, что в первой сцене второго акта «Гвендолины» Шабрие мы находим музыку, предвещающую некоторые обороты «Дельфийских танцовщиц»:

Это один из образцов развития и усложнения Дебюсси интонаций, имеющихся у его предшественников.

№ 2. «Паруса». По словам Маргариты Лонг, Дебюсси критиковал слишком «расцвеченное» исполнение этой Прелюдии, восклицая: «это не фотография пляжа» [1]. Действительно, вся музыка задумана «нематериальной», подобной призрачному видению над морем. Разумеется, паруса — объект, неблагодарный для изображения звуками. Но Дебюсси инстинктивно пошел вопреки условности метафоры, чутко передавая тихие всплески и шорохи. Господство целотонности оттенено перед репризой пентатоническим фрагментом. Поражает чисто импрессионистское по образному смыслу богатство ритмики, культивирующей множество деталей и оттенков внутри спокойной созерцательности. Полифония мягко контрастирующих линий развита — как и в первой прелюдии. «Паруса» — одна из самых «невесомых» пьес Дебюсси, она подобна наиболее воздушным и тонким пейзажам Моне.

№ 3. «Ветер на равнине». Быть может, поводом к сочинению этой прелюдии послужило стихотворение Верлена (из «Забытых ариетт») с эпиграфом из Фавара: «Ветер на равнине...» [2] Так или иначе, прелюдия «Ветер на равнине» содержит звукопись легких и упорных дуновений, сменяющихся бурными порывами. Эффектно чередуются выразительные факторы. Весь первый раздел (такты 1—8) и его последующие аналогии построены на игре полутонов, создающих образ легкого, печального свиста. В тактах 9—12 — совсем новая краска быстро ниспадающих септаккордов. В тактах 22 и дальнейших вступает целотонность, в тактах 28, 30 и др.— стремительные удары-рывки трезвучий. Немного дальше (такты 38 и последующие) свист полутонов усилен

[1] M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 103.

[2] См. Поль Верлен. Собрание стихов в переводе Валерия Брюсова, стр. 39.

поступенным движением. А в коде — новая колористическая деталь: сквозь тихое насвистывание ветра слышна политонально восходящая хроматическая цепь трех мажорных трезвучий. Все построение пьесы кажется целиком подчиненным звукописной задаче; а между тем, оно не порывает с трехчастной структурой, содержащей, вдобавок, элементы разработки перед репризой.

№ 4. «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе». Название этой прелюдии использует третью строчку из первой строфы стихотворения Бодлера «Вечерняя гармония» (серия «Хандра и идеал»). Дебюсси безусловно воспользовался некоторыми образными элементами стихотворения Бодлера и, прежде всего, образом «меланхолического вальса», звуков «трепещущей скрипки». Лирический пленэрный пейзаж построен мастерски. Доносятся то гулкие отголоски, то сладостные и томящие напевы. Музыка то наплывает, то удаляется. Пятидольный ритм придает ей вначале неустойчивость и зыбкость. Как и обычно у Дебюсси, жанровое получает неясные, полуфантастические очертания. Едва лишь проглянут простые, элементарные интонации танца, как сразу же стираются причудливыми поворотами гармоний. Восхитительны своей картинностью заключительные четыре такта — словно далекие и глохнущие отзвуки рогов; звуковая перспектива сразу кажется безмерно расширившейся, слух утопает в пространстве. Судя по воспоминаниям М. Лонг, Дебюсси вкладывал в эту пьесу также мысли об эфемерности человеческой жизни, о мимолетности радости, лишенной будущего [1]. Однако это — скорее отвлеченный, дополнительный комментарий, чем программа.

№ 5. «Холмы Анакапри». В отличие от предшествующего вечернего пейзажа, этот весь словно пронизан светом и радостью. По мнению Ш. Кёклена, здесь Дебюсси заставляет вспомнить о Шабрие [2]. И в са-

[1] M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 103.
[2] Ch. Koechlin. Debussy, стр. 39.

мом деле, музыка «Холмов Анакапри» содержит нечто от экспансивной веселости автора «Испании». Однако блеск импрессионистского колорита принадлежит тут всецело Дебюсси, равно как и характерная изысканно-звукописная трактовка жанра. Жанровое представлено колоколами (звонкими и тихими вначале, гулкими и громкими перед концом), образом стремительной тарантеллы, интонациями неаполитанской любовной песенки (самому Дебюсси виделся тут «красивый парень» [1]). Но все это не кристаллизуется до «осязаемости», а проносится и мерцает в поэтическом «мираже». Примечательна роль высокого регистра (с самого начала пьесы), а также беззаботно журчащей пентатоники. В средней части (начиная со вступления песенной темы) впервые появляются спокойные и полные басы. Это очень выразительная светотень — будто мы из-под палящих лучей солнца попали в очаровательную прохладную рощу. Очень своеобразно изложена медлительная любовная тема (ремарка Modéré et expressif). Она звучит то в одном, то в другом среднем голосе — под верхним остинатным *фа-диез,* сопровождаемая ходами подголосков, перебиваемая иным ритмом аккомпанемента. Все это придает ей особое, кокетливое очарование. И тем ослепительнее звучит реприза фантастической тарантеллы, в конце которой Дебюсси доходит до крайних, высочайших пределов пронзительной звучности.

Как и «Иберия», прелюдия «Холмы Анакапри» отражает новые тенденции в творчестве Дебюсси, стремящегося к четким контурам и резким «графическим» звучностям. Эта «гравюрность» «Холмов Анакапри» симптоматична, она найдет свое продолжение в ряде других прелюдий.

№ 6. «Шаги на снегу». В этой прелюдии замысел Дебюсси был сугубо метафорическим и поэтому не смог создать отчетливых образов (как передать шаги на снегу музыкальными звуками?!). Дебюсси поневоле пришлось писать в начале пьесы ремарку: «этот

[1] M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 105.

ритм должен иметь звуковое значение фона печального и обледенелого пейзажа». Но подобный образ не смог быть обоснован музыкой, которая, однако, выразила другое; нечто очень грустное, неотвязное и томящее своей однотонностью. В данном плане задача решена превосходно — через множество мелодических и гармонических оттенков, через множество вариантов фактуры проводит Дебюсси остинатную ритмическую фигуру с характерным ритмом «толчка» (шестнадцатая и четверть с лишком), над которой временами выступают интонации неопределенной и сдержанной жалобы («нежного и печального сожаления» — согласно ремарке Дебюсси) [1]. Очень выразителен и прост самый конец прелюдии с широчайшим отстоянием баса и дисканта в заключительном аккорде ре минора.

№ 7. «Что видел западный ветер». Это одна из самых сильных пьес всей серии. В отличие от финала «Моря», картина разбушевавшейся стихии здесь безрадостна. Почти единственное, что осталось от чисто человеческого,— «хоральные» фрагменты (такты 7—9 и соответственный эпизод перед концом), но и тут слишком большие скачки аккордов нарушают ощущение хоральности. В остальном музыка прелюдии выражает безраздельное и свирепое господство стихийно-разрушительных сил.

Формальная тональная основа пьесы — фа-диез минор, но тональность, как и обычно у позднего Дебюсси, трактована весьма расширительно (так, например, уже в первых шести тактах бурные перекаты пассажей наслаивают на органном пункте тоники два альтерированных септаккорда субдоминанты). В хоральном фрагменте (такты 7—9) вновь видим сохранившуюся у Дебюсси роль терцевых хроматических сопоставлений (к фа-диез мажору притянуты ре-диез мажор и ля мажор). В тактах 10—14 выступает характерная «шумовая» звукопись больших секунд

[1] Вспомним аналогию в пьесе «Снег танцует» из «Детского уголка».

(вдобавок, на основе целотонного лада). С такта 15 начинается период постепенного и жестокого нарастания. Сначала — упорные акценты и хроматические волны восходящих параллельных разбитых трезвучий[1]. Потом удары грозно усиливаются, вступают увеличенные трезвучия. Великолепен вслед за этим эффект порывов и трелей (ремарка strident — т. е. «пронзительно») — именно так мощный ветер способен то рвать, то гудеть. Чуть дальше, на фоне гудящего свиста, в правой руке появляются жалобные короткие фразы (такты 26 и дальше).

Быть может, это человеческие стоны? Думается, нет; ведь и ветер способен «стонать», «завывать», «плакать». Вскоре он ожесточается с удвоенной силой (опять три знака в ключе, в басу — удары секунд), ревет и грохочет. Затем, после бурного подъема (такты 43—46, ремарка non legato) — кульминация. Здесь при звучании быстро сменяющихся септаккордов (такты 47—50) колорит как будто проясняется, слышны героически-фанфарные интонации[2]. Но этот проблеск человеческой воли сразу гаснет в глухом рокоте и посвистах беспощадной стихии. Едва доносятся отзвуки хорала (такты 59—62). И музыкой под конец вновь завладевает напор бездушных стихийных сил.

№ 8. «Девушка с волосами цвета льна». Контраст этой прелюдии в отношении предыдущей — самый разительный. Здесь Дебюсси пленяет чистотой и нежностью, пасторальным спокойствием и благостностью[3].

[1] Как уже говорилось, и Дебюсси не мог обойтись без хроматизмов — давних спутников образов ветра в музыке!

[2] При первом их проведении (в тактах 21—22) господствовали увеличенные трезвучия!

[3] Вряд ли случайно выбрана та же тональность, но с другим наклонением. В «Что видел западный ветер» был фа-диез минор, а здесь соль-бемоль мажор.

Вообще группа прелюдий №№ 6—8 имеет как бы драматургически единый смысл В «Шагах на снегу» — безысходная печаль, в «Что видел западный ветер» — ужас гибели и разрушения, в «Девушке с волосами цвета льна» —

Эта прелюдия — очень яркий образец свободной импровизационности в творчестве Дебюсси. Музыка ее течет поразительно непринужденно — и ритмически, и мелодически, и гармонически, словно играя пластикой возникающих форм. Она то мечтательна, то восторженна, то сдержанна до шепота. Выделяются — тетратоника в начале, роль терцевых хроматических сопоставлений (соль-бемоль мажор — ми-бемоль мажор, ми-бемоль мажор — до-бемоль мажор), нонаккорды, как выразители поэтически-сладостного (такты 17—18), подголоски, реприза темы на плагальной гармонии.

Не знаменательно ли, что, ища светлого и идеального, Дебюсси тянулся к простоте и ясности народных напевов и наигрышей?

№ 9. «Прерванная серенада». Здесь Дебюсси возвращается к образам Испании (недаром, ре-мажорная тема повторяет маршево-танцевальную тему из финала «Иберии»). По воспоминаниям Маргариты Лонг, Дебюсси изобразил в этой прелюдии превратности испанского гитариста, которому уличные происшествия не дают возможности закончить серенаду [1]. В замысле пьесы, видимо, нет ничего трагического или драматического, но не раз слышатся оттенки печали (особенно выразителен в данном плане последний лирический эпизод с ремаркой Rubato). Превосходно имитируется в прелюдии звучность гитары — воспроизведены не только фактура письма, но и характер тембровых сочетаний.

№ 10. «Затонувший собор». Наряду с прелюдией «Что видел западный ветер» эта наиболее замечательна в первой тетради. Совершенство, стройность ее содержания и формы отчасти объясняются тем, что, как мы видели, круг данных образов постепенно

маняще-прекрасный образ Мелизанды. Меткие соображения об этих контрастах см. «Debussy et E. Poe», стр. 21. Э. Локшпейзер усматривает в прелюдии «Что видел западный ветер» возможный отзвук образов «Оды к западному ветру» Шелли (см. Lockspeiser, стр. 144).

[1] M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 106.

кристаллизовался в творчестве Дебюсси задолго до 1910 года. Дебюсси давно и упорно влекла поэзия звона и хорового пения «из глубины» — в конце концов он создал шедевр.

Как и во многих других сочинениях Дебюсси, здесь явственно чувствуется воздействие Мусоргского (главным образом, «Картинок с выставки» и романса «Над рекой» из цикла «Без солнца»). Вместе с тем, Дебюсси идет своими интонационными путями, с одной стороны, оживляя приемы средневекового органума (параллельные последовательности пустых квинт), а с другой,— блестяще пользуясь приемами импрессионистской звукописи.

В основу звуковой картины пьесы легла легенда о старом бретонском городе Ис, который в IV или V веке был поглощен водной пучиной; колокола, орган и хоровое пение доносятся порою из глубины океана.

На протяжении всего лишь пяти страниц Дебюсси удалось создать целую поэму, написанную с редкостным мастерством.

Уже в первом разделе (такты 1—15) чудесно рассчитаны оттенки колорита. Сначала мерно восходят паралелльные квинты-кварты на основе баса, все ниже опускающегося (такты 1—5) [1]. Затем звучность «повисает» в верхнем регистре, она звенит слегка тускло, но упорно. На повторяющихся нотах педали *ми* ползет суровая, молитвенная тема в до-диез миноре (дорийском). А с возвратом волнообразного, медленного наплывания квинт-кварт (такты 14—15) — оно осложнено гармонически наслоениями [2]. Во всем первом разделе пьесы Дебюсси свободно объединяет до мажор и до-диез минор (дорийский) как простые варианты единой тоники.

Следующий фрагмент (такты 16—27) с велико-

[1] Кстати сказать, пьеса, имеющая своим тональным центром до мажор, начинается как бы в соль мажоре, что позволяет постепенно подойти к главной тональности.

[2] Тут образуется главенствующая гармония септаккорда первой ступени до мажора.

лепной картинностью раскрывает образ затонувшего собора. Сдвиги в си мажор, а затем в ми-бемоль мажор (с сочным наполнением фактуры фигурациями и бликами ширящихся звонов) очень логичны, поскольку обе эти тональности являются терцевыми вариантами доминанты до мажора. До мажор возвращается (такты 28 и дальше). Превосходна по образности звучность этого фрагмента (такты 28—39). Над глубоким и гулким басом тоники движутся массивные параллельные трезвучия органно-хорового склада. Они полновесны, но благодаря избранным регистру и фактуре звучат мягко, тускловато, как бы издалека. Этот «обман слуха» найден безошибочно. До мажор получает теперь миксолидийский характер (благодаря си-бемолю).

И вот по-новому слышны колокола. Они сначала подобны фанфаре (такты 40—41), но быстро замирают в смутных и трепетных гармониях (такты 42—45), где звукопись колокольности сделана в очевидных традициях Мусоргского и Бородина.

Чуть слышно вибрирует затихающий басовый колокол *(ля-бемоль* стал *соль-диезом),* и на нем вновь появляется дорийская тема в до-диез миноре (из тактов 7—12). Теперь она в низком регистре, глухая и смутная, но вскоре начинает расти и расцветать новыми оборотами и восходящими секвенциями. И тут, однако, сохраняется какая-то вуаль на звучности, а цепь нисходящих параллельных септаккордов еще больше глушит колорит.

Басовые колокола (такты 68—69) звучат едва внятно. Начинается последний фрагмент пьесы, когда на мерно колышущихся фигурах баса (подобных таинственному гулу глубин) плывет в басу тема миксолидийского до мажора (теперь как эхо ее первого появления). А в коде образ замыкается — опять слышны восхождения начала, но теперь в стойком до мажоре и с чуть беспокойными призвуками секунд. Иллюзия загадочного города исчезает, растворяется в спокойных, тихих водах.

Замечательные достоинства пьесы «Затонувший

собор» становятся особенно ясными при обозрении простой и стройной ее структуры, где чередования и возвраты трех тем сочетаются с миниатюрными разработками. Но третья тема (в миксолидийском до мажоре) не разрабатывается, а лишь фактурно варьируется. Этим подчеркнут ее торжественно иератический характер.

№ 11. «Танец Пёка». Эта прелюдия посвящена впечатлениям от «Сна в летнюю ночь» Шекспира. В ней много очень тонких колористических эффектов.

Одноголосное изложение вначале оттеняет «воздушность» музыки (характерны плагальные обороты). Но особенно хорош, пожалуй, весь фрагмент тактов 30—52, где достигнута удивительно хрупкая пейзажность — сквозь нежные лесные шорохи и шелесты звучат сдержанные фанфары рогов (а игра тональностей опять терцевая: ми-бемоль мажор и до-бемоль мажор). Любопытно далее, что репризы первой темы даны с сопровождением (варьирующимся), а вся пьеса оканчивается легким и стремительным убеганием эльфа, в котором слиты тональности ля-бемоль мажора, ми мажора и до минора. До минор — основная тональность пьесы, и в ее заключительном кадансе мы вновь замечаем черты терцевых связей-объединений.

№ 12. «Менестрели». Здесь Дебюсси, как и в некоторых других своих произведениях [1], отдал дань тенденциям урбанистической, предджазовой музыки, от влияния которой, казалось, был охранен всей своей натурфилософией. С обычной инициативностью и внимательностью слуха Дебюсси схватил элементы негритянских инструментальных музицирований (труппа негритянских «менестрелей» гастролировала в Париже). Конечно, он и тут пользовался своими привычными выразительными средствами (в частности, увеличенными трезвучиями, параллелизмами), но чутко воспроизвел интонационно-ритмические и

[1] «Кукольный кэк-уок» из «Детского уголка», прелюдия «Генерал Лавин — эксцентрик», «Маленький негр».

тембровые атрибуты формирующегося джаза, подражая звучанию банджо, стукам ударных, синкопированным ритмам, пентатоническим оборотам, так называемым «парикмахерским гармониям» [1].

При этом музыка Дебюсси тем легче приобретала острые и колкие очертания, избавляясь от всех импрессионистских «туманов». Однако этот путь вовсе не был путем прогрессивного развития. В меру своей «урбанизации» творчество Дебюсси лишалось лучших поэтических достоинств. Оно не обогащалось, а эмоционально обеднялось, начиная служить формирующейся «моде». Интонационно метким, но, по сути дела, печальным памятником подобной тенденции явились «Менестрели». Завершая своими вызывающе-развязными звучаниями первую тетрадь прелюдий, они как бы зачеркивали самое поэтичное, волнующее и вдохновенное, что было в пьесах этой серии. Сказалась ли в этом мучительная прония композитора? Быть может, и даже скорее всего.

В 1910 году Дебюсси написал также вальс для фортепиано под заглавием «La plus que lente» («Более, чем медленный») — «для бесчисленных five o'clock, где встречаются прекрасные слушательницы, о которых я думал» [2]. Из того, что Дебюсси собирался оркестровать этот вальс «в стиле пивной»,— видна его скромно-ироническая авторская оценка. Но, в отличие от жестко-угловатых «Менестрелей», вальс «La plus que lente», несмотря на очевидное наличие салонных страстей (а возможно, и насмешку по их поводу) [3], содержит в себе поэтические образы изящной нежности и очаровательной томности: эти образы сделали его очень популярным — как в оригинале, так и в переложениях.

[1] См. В. Конен. Пути американской музыки, М., 1961, стр. 150 и 198.

[2] Vallas, стр. 345. Эти «полдники» организовывались газетой «Figaro» (см. Dietschy, стр. 213).

[3] Именно так трактует этот вальс Дебюсси Фергюсон (см. D. M. Ferguson. Piano music of six great composers, стр. 336).

Дебюсси превосходно передал пластическую ритмику вальса, всегда бывшего романтическим танцем по существу, способным то увлекать наплывами звучности, то погружать в нирвану мечты. Как бы ни шутил Дебюсси по поводу замысла этого вальса, все же основой его оказалась не ирония, а сладость грез и воспоминаний. Пользуясь достаточно привычными формулами вальсовых порывов и замираний, Дебюсси насытил музыку чарами грациозно-«льстивого» мелоса, поразительно гибких, «дышащих» ритмов и изысканных гармоний. Эта изысканность дает себя знать с первых же тактов, когда на тоническом басу выступает доминанта с повышенной квинтой [1]. Но особенно замечательны последующие гармонические вариации темы, представляющие ее в новых обликах. Под конец (в коде) тема переведена из доминанты в тонику, она словно тает, сопровождаемая нежными, тихими отголосками.

К 1910 году относятся также два вокальных опуса Дебюсси.

В одном из них (цикл «Прогулка двух влюбленных» на слова Тристана Л'Эрмита) первый романс («Грот») был заимствован из «Трех песен Франции» (1904, см. выше). Два других романса этого цикла, написанные в 1910 году, отличаясь еще большей утонченностью, весьма выразительно продолжают попытки Дебюсси найти в стихах старых французских поэтов повод к импрессионистски рафинированной трактовке их образов. Э. Вюйлермоз писал, что этот опус — «чудо деликатного пантеизма, обоготворяющего душу вещей» и что Тристан Л'Эрмит предстает в нем поэтом, как бы видящим глазами Моне и слышащим ушами Дебюсси [2]. Естественно, однако, что и Дебюсси делал в подобной музыке уступки старине, культивируя черты сугубой сдержанности, прециозности, превращая эмоцию в изящный рисунок.

[1] Нотация тут неверна: надо *ля-бекар,* а не *си-дубль-бемоль.*

[2] Vuillermoz, стр. 137.

Оба романса («Поверь моему совету, дорогая Климена» и «Я дрожу, видя твое лицо») поражают ювелирностью отделки. Как будто здесь сохранены все тона красочной палитры Дебюсси, но они дозируются минимальными порциями для создания редкостной миниатюры. Это — тонкая графика, где каждый изгиб линии важен, но где, вместе с тем, все насыщено дыханием живописности. Примечательны, в частности, оба заключительных каданса с их как бы испаряющейся звучностью.

Прав был Жорж Сервьер, писавший: «Поскольку мадригальный стиль Тристана Л'Эрмита богат очень изысканными выражениями и очень нежными словами, музыкант был вполне естественно побуждаем окутать их ласкающими ритмами, мягкими и сладкими гармониями. Образы, предлагаемые этой поэзией, полной гротов и источников, где веют дыхания зефира, где переливаются отражения в воде, позволили ему дать волю своему вкусу к подражательным эффектам, внушающим тайну гротов, плеск жидкой стихии или трепет легкого бриза» [1].

Наряду с этим, в данных романсах выделилось растущее внимание к мелодичности контуров [2], за счет придания большей гибкости и пластичности линиям вокальной декламации.

Цикл «Прогулка двух влюбленных» был впервые исполнен 14 января 1911 года Жанной Батори.

Другой вокальный цикл 1910 года — «Три баллады на слова Вийона», существующий в двух редакциях (с фортепианным и с оркестровым сопровождением) представляет иную линию обращения Дебюсси к старой поэзии. На этот раз Дебюсси избрал пятнадцатый век, стихи великого поэта-бродяги, глубоко народного по своему мировоззрению, сочетающего в творчестве плотские и аскетические мотивы, бунтарство и религиозное смирение, беспощадный реализм и дикость предрассудков.

[1] Цитир. по Vallas, стр. 350.

[2] Кстати сказать, запев романса «Поверь моему совету, дорогая Климена» звучит очень «по-русски».

Ф. Вийон

Надо отдать должное Дебюсси — он нашел для воплощения Франсуа Вийона совсем иные краски, чем для передачи Тристана Л'Эрмита. Музыкальный стиль баллад[1] суров, он стремится к объективности, культивируя четкость контуров, возрождая старую полифонию[2].

При этом Дебюсси удалось сильно и ярко выразить три струи поэзии Вийона.

В первой из баллад господствует горькое и горестное чувство бренности, чувство непрочности счастья и неизбежности смерти, столь типичное для Вийона. Декламация взволнованна и интонационно богата, она выражает оттенки внутреннего бунта, отчаяния

[1] «Баллада к возлюбленной», «Баллада с просьбой к богоматери» и «Баллада о женщинах Парижа» взяты из «Большого завещания» Вийона.

[2] Как и раньше, Дебюсси желал достичь единства эстетического впечатления. Он хотел, чтобы бумага нотного издания была пожелтевшей и отдавала стариной (см. Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 91).

и тоски. При этом Дебюсси очень удачно находит и разнообразно развивает ритмо-интонационный стержень всей баллады, пользуясь излюбленной фигурой из краткой и длинной нот. Здесь эта фигура, повторяясь десятки раз, почти повсюду нисходит, выражая как бы вздохи, стоны скорби.

Во второй из баллад господствует иная эмоция наивной и благостной веры. Истовое вступление с его песенными оборотами (вновь вспоминается русская музыка!) и плавной полифонией сразу настраивает сосредоточенно. Декламация развивается спокойно и искательно (от лица матери Вийона, «смиренной христианки», которая хочет жить и умереть в своей вере). Образно меток ритм аккомпанемента, словно выражающего мерную поступь. Моментами Дебюсси чутко оттеняет бесхитростный примитив народных верований (таков музыкальный набросок рая). А финальный каданс звучит загадочно, как тихая музыка органа.

Третья из баллад выражает крепкий народный дух Вийона, склонный балагурить и радоваться жизни. Главная идея — в том, что из всех женщин мира самые бойкие на язык — парижанки. Музыка этой баллады — живая и стремительная — резко выделяется и великолепно завершает цикл. Что же касается интонаций, то их речевая правдивость вновь заставляет вспомнить об уроках Мусоргского[1].

Нельзя, конечно, упускать из виду, что в «Трех балладах на слова Вийона» присутствуют черты рассудочности и «сделанности», столь свойственные многим поздним сочинениям Дебюсси, настойчиво искавшего в это время путей «классического» искусства и отходившего от некоторых лучших, поэтических сторон своей индивидуальности. Но нельзя также не восхищаться талантом композитора, кото-

[1] Впрочем, был ведь у Дебюсси и очень далекий французский предшественник в области музыкального претворения речевых интонаций — Жанекен с его «Криками Парижа»!

рый находил в себе силы для решительных стилистических перестроек.

В 1911 году (точнее, в первой его половине) Дебюсси был занят очень спешным сочинением музыки к «Мученичеству святого Себастьяна» — мистерии, написанной Габриэле Д'Аннунцио на французском языке. Мысль об этой мистерии преследовала Д'Аннунцио долгие годы. Она созрела в 1910 году, когда, приехав в Париж, Д'Аннунцио нашел и будущую исполнительницу, увидев танцовщицу Иду Рубинштейн на одном из спектаклей Дягилева.

Поселившись в Муло (около Аркашона), Д'Аннунцио принялся за работу, наезжая в Париж и изучая старинные тексты, жития святых и т. п. материалы. Работа шла, но Д'Аннунцио нужна была сопровождающая задуманный спектакль музыка. Он обратился сперва к Роже-Дюкассу, но получил отказ, затем к Дебюсси и вызвал восторженный отклик последнего (см. выше). Согласие композитора было немедленно получено, но в дальнейшем Дебюсси сильно тревожили как спешность работы, так и необузданность воображения Д'Аннунцио.

В письме к Д'Аннунцио от 29 января 1911 года Дебюсси сообщал, что музыка кажется ему «бесполезной» рядом с «великолепием» текста Д'Аннунцио, он признавался, что не без страха ожидает момент, когда придется приняться за работу[1]. «Знаете ли Вы,— восклицал Дебюсси в письме, относящемся к февралю 1911 года,— что это так высоко и так далеко, что находить музыку становится страшно трудным?»[2]

Но в особенности мучили Дебюсси сроки — поскольку он привык сочинять не торопясь, руководствуясь вдохновением, а не необходимостью.

Д'Аннунцио и Дебюсси как художники и как люди сильно отличались друг от друга. Подобно Пьеру Луису, Д'Аннунцио был типичным представи-

[1] «Debussy et D'Annunzio». Correspondance inédite. Paris, 1948, стр. 63—64.

[2] Там же, стр. 70.

телем декадентского искусства (позднее он, как известно, пришел в стан итальянского фашизма и получил во время господства Муссолини титул князя). Во время же своего знакомства с Дебюсси Д'Аннунцио был уже достаточно прочно связан с реакцией, проповедуя, наряду с католицизмом, не только аморальность и эротику, культ наслаждений по ту сторону добра и зла, но и национализм, милитаризм, ницшеанскую агрессивность.

В своей обширной мистерии «Мученичество св. Себастьяна» (содержащей более 3 930 стихов) Д'Аннунцио проявил, наряду с обширной (хотя и достаточно сумбурной) эрудицией, превосходное, всестороннее знание французского языка, за что недаром удостоился похвалы Леона Блюма[1]. Однако за исключением некоторых живых сцен (особенно в первом акте или, пользуясь терминологией Д'Аннунцио,— первом «стане»), мистерия его представляла собою произведение безмерно растянутое, скучное и мертворожденное, содержащее, вдобавок, и моменты психологической извращенности (сцена расстрела Себастьяна его друзьями лучниками). В сущности, вся эта громоздкая пьеса выражала чрезвычайно многословно и пышно достаточно шаблонные идеи христианского самопожертвования. Притом Д'Аннунцио не удалось насытить свою мистерию реальными элементами, жизненными противоречиями; вся ее суть сводилась к сдобренному декадентской порочностью утверждению религиозной доктрины, согласно которой жизнь — в смерти, и надо умереть, чтобы жить.

Подобные тенденции творчества Д'Аннунцио далеко не соответствовали художественному вероисповеданию Дебюсси, далекого от крайностей декадентства, преданного «религии природы», а не ортодоксальной религии, и к тому же стремившегося к лаконизму и скромности в искусстве.

[1] См. G. et D.-E. Inghelbrecht. C. Debussy, стр. 205.

Решительно отличались друг от друга также Дебюсси и Д'Аннунцио как люди.

В первом из них было много замкнутости, сдержанности, поэтической «молчаливости», ненависти к рекламе. Он тяготел к уединению и сосредоточенности, страдая от любопытства окружающих.

Напротив, Д'Аннунцио, по словам Э. Вюйлермоза, «шел по жизни высокомерный, вызывающий, с моноклем в глазу, дерзким дилетантом, лакомым на рекламу, как star [1] из Голливуда, практикуя эксцентричность и снобизм в качестве горделивого вызова. Рассказывали о его сенсационных «подвигах», о его манере принимать морские ванны, бурно въезжая в волны голым на спине белой неоседланной лошади, в то время как на пляже рабыня редкой красоты держала распростертым пурпурный плащ, которым окутывала струящееся тело морского бога, когда он благоволил вернуться на землю» [2].

Почему же Дебюсси захотел и смог сотрудничать с поэтом-авантюристом, столь резко от него отличавшимся? Вероятно, изрядную роль сыграло личное очарование Д'Аннунцио, умевшего льстиво вкрадываться в доверие. Но были, конечно, и более глубокие причины — прежде всего, то обстоятельство, что в тревожные предвоенные годы увлечение религией, различными видами «богоискательства», попытки обрести оплот в смирении охватывали значительные круги интеллигенции — даже тех, кто достаточно явственно примыкал к атеизму.

Наконец, сотрудничество вовсе не сделало Дебюсси простым «подпевалой» Д'Аннунцио; композитор, как всегда, сохранил устои самостоятельности.

Выше мы уже цитировали характерные высказывания Дебюсси о понимании им религиозного начала. Добавим теперь некоторые, непосредственно связанные с процессом сочинения и постановки «Св. Себастьяна».

[1] звезда *(англ.)*. — *Ю. К.*

[2] E. Vuillermoz. «Le Martyre de Saint-Sébastien» perdu et retrouvé, «Journal Musical Français», 1957, 11 mars.

В интервью, напечатанном в «Excelsior» 11 февраля 1911 года (на него мы уже ссылались), Дебюсси говорил, что сюжет «Св. Себастьяна» соблазнил его в особенности смешением интенсивной жизни с христианской верой. При этом он жаловался на недостаток времени, поскольку для сочинения музыки, адекватной драме Д'Аннунцио, понадобились бы «месяцы сосредоточенности».

Дебюсси был вынужден ограничиться написанием небольшого количества музыкальных номеров, которые положительно тонули в огромных словопрениях мистерии. Но и при этом у композитора не хватило времени для спокойного завершения сочиненного. Ему пришлось писать эскиз инструментовки и прибегнуть к помощи Андре Капле для реализации всей партитуры. Вопреки спешке, Дебюсси все же работал с большим увлечением и, даже, по словам Ж. Дюрана, «в экзальтации». Играя Дюрану музыку «Св. Себастьяна», Дебюсси рыдал от волнения за роялем[1].

Постановка «Св. Себастьяна» готовилась в театре Шатлэ (под дирекцией Г. Астрюка). Главную роль Себастьяна должна была исполнять Ида Рубинштейн, оркестром дирижировал А. Капле, хором Д.-Э. Энгельбрехт. Декорации и костюмы принадлежали Л. Баксту, хореография М. Фокину.

Но еще до премьеры, 16 мая, парижский архиепископ, кардинал Аметт объявил готовящееся представление «оскорбительным» для христиан и запретил католикам посещать его. Этот вердикт был вызван двумя основными причинами: отрицательным отношением католических властей к творчеству Д'Аннунцио вообще и резким неприятием факта, что роль святого в мистерии должна была исполнять женщина, вдобавок, еврейка.

[1] См. Durand. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. Paris, 1924 (I série) стр. 124; Durand, II, стр. 23. До слез растрогало его позднее и оркестровое исполнение (см. D.-E. Inghelbrecht. Mouvement contraire, стр. 221).

Утверждение Д'Аннунцио и Дебюсси в печати, что их произведение «глубоко религиозно» и что оно прославляет «христианский героизм», не сняло запрета. Многие католики не решились явиться на представление, среди них оказался и музыкальный критик Камиль Беллэг, давний противник Дебюсси.

18 мая «Comoedia» опубликовала интервью Дебюсси, в котором композитор, в сущности, отстаивал свое право на собственную религию, хотя бы она и расходилась с католической догмой. «У нас уже нет души прежней веры. Является ли вера, выражаемая моей музыкой, ортодоксальной или нет? Я не знаю. Это моя вера, проявляющая себя в пении со всей искренностью».

Репетиции шли в спешке и тревоге. Дебюсси доделывал музыку, которая тут же поступала к исполнителям. Генеральная репетиция состоялась 21 мая и была омрачена гибелью военного министра Франции на аэродроме от несчастного случая. Премьера (22 мая) имела весьма посредственный успех, причем музыка Дебюсси прошла малозамеченной.

Известно, что у Дебюсси были намерения расширить, развить свою музыку к «Св. Себастьяну», сделать из нее законченное и целостное произведение. Но события последующих лет или охлаждение автора помешали этому. То, что было Дебюсси написано, представляет лишь совокупность отдельных фрагментов, не раз отстоящих друг от друга на сотни стихов (если исходить из текста Д'Аннунцио). Тем не менее, музыка Дебюсси связана с рядом важных моментов действия и в этом смысле «конспектирует» совокупность образов (хотя и весьма неполно).

По сравнению с рядом предыдущих сочинений Дебюсси «Св. Себастьян» поражает новизной тенденций и в ряде моментов может даже показаться написанным другим автором. Таковы моменты (а их очень много), где Дебюсси как бы порывает с импрессионизмом ради письма очень четкого, ясно оконтуренного, выражающего различные (в том числе и полифонические) тенденции неоклассицизма.

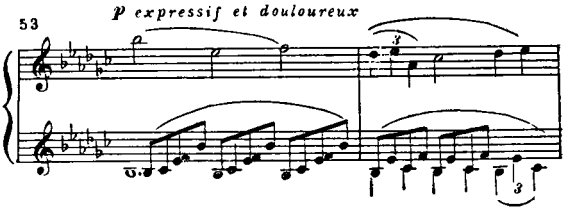
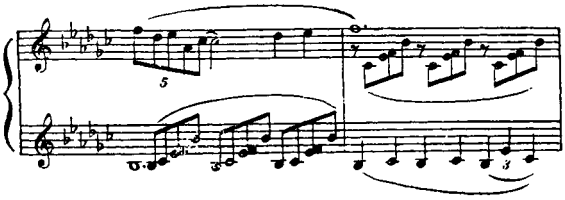
Однако «Св. Себастьяну» менее всего свойственна цельность и, прежде всего, цельность эмоционально-образного строя. Как будто стремящаяся к гармоничности религиозного чувства, музыка «Св. Себастьяна» не достигает ее — ни в смысле наивной религии Франка, ни в смысле религиозной «упорядоченности» д'Энди.

Самыми сильными все же оказались в «Св. Себастьяне» или моменты поэтической мечтательности, или же моменты смятения, на которые падает не тень спасительного креста, но зловещая тень «Дома Эшеров». «Св. Себастьян» Дебюсси — выразительный памятник тревожных и смутных страстей, владевших значительными кругами интеллигенции в предвоенные годы. И в этом смысле он, несмотря на многие интонационные приметы католической культовости — произведение арелигиозное, внутренне отвергающее религию, как душевный бальзам.

Дадим краткий обзор музыки «Св. Себастьяна».

Первый раздел музыки называется «Двор лилий» соответственно первому «стану» мистерии.

В № 1 (Прелюдия) широко развито движение параллельных трезвучий, излагаемых всей группой деревянных духовых. Однако диатоника осложнена некоторыми неожиданными хроматическими сдвигами. Выбор размера (три вторых) свидетельствует о стремлении к неторопливости, эпичности. Очевидны намерения стилизации средневековья. Но эпос пронизан насквозь мучительной лирической печалью. В такте 27 капающие звуки валторн похожи на тихий звон колоколов.

И как выразительна дальше тоскливая, проникновенная мелодия гобоя на фоне переборов арф.

Сразу вслед за этим в мелодии появляются стоны флейты и гобоя. В этой музыке с ее грустью и тихими шелестами есть нечто, отдаленно родственное вступлению «Китежа». В конце же Прелюдии (особенно при сменах ля-бемоль-мажорного и ля-бемоль-минорного трезвучий) улавливаются какие-то флюиды Мусоргского[1]. Но, вместе с тем, интонационный строй, конечно, иной, поскольку он тяготеет к религиозной поэтике католицизма, притом с включением растравляющих эмоций разочарованности. Последующий дуэт двух близнецов (ожидающих смертных мук христиан) не слишком удачен.

Зато в № 2 (с возвратом ми-бемоль минора) очень выразительны хоровое пение с закрытым ртом (в оркестре опять мелодия примера 53) и последующий мощный разлив хоровой звучности (на словах: «Себастьян! Ты свидетель!»). Здесь суровая мрачность ми-бемоль минора и аккордов с большой септимой вновь заставляет вспомнить о Мусоргском. Отметим, кстати, что в трактовке ряда моментов хоровых партий «Св. Себастьяна» (задача была для Дебюсси нова), композитор, видимо, стремился к той простоте и «иллюзии слуха», о которых писал в одном из писем 1911 года (см. выше).

В № 3 (экстатический танец Себастьяна на горящих углях) выступают совсем иные гармонии и тембровые краски — терпкие, смутные, загадочно-пугаю-

[1] Добавим, что и основная тональность — ми-бемоль минор — сопутствует у Мусоргского самым мрачным и трагическим его образам.

щие. Дебюсси пользуется столкновениями гармонических пятен (например, двух наложенных друг на друга чистых кварт на расстоянии большой секунды) с чуждыми тонами, упорными тритонами в басу, увеличенными трезвучиями, бликами секунд и т. п., создавая глубоко тревожную атмосферу музыки, странности которой усилены изысканной инструментовкой (так, вначале остинатный фон создается акцентами валторн и тремоло контрабасовых флажолетов). Уже в этом номере найден специфический колорит самых зловещих фрагментов «Св. Себастьяна», где оркестр постоянно звучит таинственными шорохами, свистами, низкими ворчаниями — какими-то полузвуками-полушумами. Порою мы улавливаем в подобной музыке нечто от прошлого (например, от пейзажных элементов «Моря»). Но это «нечто» приметно изменилось, как будто перешло в иную эмоциональную и образную плоскость.

Вслед за унисонным дуэтом близнецов (четыре бемоля в ключе) привлекает внимание фрагмент просветления и сладости (шесть диезов в ключе). Здесь опять новые краски. Мягко и нежно звучат нисходящие трезвучия фа-диез мажора у первых скрипок (на тихой трели кларнета), прерываемые сдержанным раскатом аккорда челесты (с любимым Равелем сочетанием двух малых терций и чистой кварты). Так появляются гармонические пряности, представленные далее хроматическими ходами септаккордов, параллельными ходами увеличенных трезвучий, чарами прозрачных инструментальных красок.

Затем контраст — «серафический хор» a cappella, стилизованный в духе церковной полифонии. Он обрывается новым вступлением таинственных звучностей (струнные басы). Но вскоре музыка движется к торжественному лучезарному заключению. Вновь звучит звон капающих валторн, а мерные взывания хора не столько напоминают о «Парсифале», сколько пользуются испытанной гимнической культовой интонацией мажора и параллельного минора:

Конец номера великолепен полнотой звучности, где в мощных голосах медных тонут пентатонные раскаты арф и перезвоны челесты. Это триумфальное утверждение ми мажора — одна из двух ликующих кульминаций музыки, притом самая сильная.

Второй раздел музыки соответствует второму «стану» мистерии («Волшебная комната»).

В «Прелюдии (№ 1) с ее сильными и простыми колористическими эффектами (трепет хроматически «трущихся» высоких квинт, глухое ворчание баса, движущегося по малым терциям и хроматическим интервалам, потом волнообразные скаты параллельных увеличенных трезвучий и т. п.) Дебюсси, в сущности, создал образ сказочно-волшебный. Графически терпкий и «колючий» колорит этого образа обнаруживает видимое влияние «Жар-птицы» Стравинского, которая произвела сильное впечатление на Дебюсси в 1910 году. Русская музыка в лице молодого своего представителя опять оказала на Дебюсси воздействие — тем более естественное, что сам Стравинский прошел через искус импрессионизма Дебюсси. Следуя теперь в какой-то мере за Стравинским, Дебюсси продолжал свой собственный путь исканий нового.

Очаровательна музыка № 2, где голос девы Эригоны окутан переливами и журчаниями пентатоники (под конец журчит и целотонность). Ремарка Д'Аннунцио несколько претенциозна: «это золотистый кристалл девического голоса, который склоняется над душой, как августовское небо». Дебюсси придал образу Эригоны вполне земную поэтичность. Традиции тут, конечно, богаты, они включают и дочерей Рейна Вагнера, и пастушек из «Пера Гюнта» Грига, и девические образы Римского-Корсакова — что не отменяет оригинальности рисунка и красок Дебюсси.

В № 3 находим различные эмоциональные сферы. И нельзя не отметить мастерство, с которым Дебюсси очень кратко выражает молитвенную сосредоточенность и чудесные превращения волшебной комнаты (с поразительной полнотой и мягкостью звучит хор медных в фа-диез мажоре).

Третий раздел музыки связан с третьим «станом» мистерии — «Советом ложных богов» [1].

№ 1 и № 2 — миниатюрная, но очень яркая картина торжества и пышности, выраженная перекличками возгласов меди с преобладанием пентатоники. Наслаивая и чередуя эти возгласы, то сводя их к октавным унисонам, то подкрепляя гармониями и опирая на удары литавр, Дебюсси создает сильное впечатление объемности, гулкой звуковой перспективы. Любопытно окончание первого номера громогласно звучащим наслоением квинт — кварт (*b* — *f* и *g* — *d*), образующим в совокупности квинт-секстаккорд первой ступени соль минора.

В № 3 приметны натуральные ладовые обороты (дорийский и фригийский), размер в пять четвертей и хоровые переклички.

В № 4 (образ страстей Христовых) музыка вновь проникается мрачным драматизмом. Суровы и неуютны краски фаготов, бас-кларнета, интонирующих угловатые ходы. Подобно погребальным далеким колоколам, звучат низкие октавы арф. В последующей симфонической картине стонов нисходящие фразы и аккорды с большими септимами заставляют вспомнить о финале «Моря». Но там стихия проникалась стройными человеческими эмоциями, а здесь сами эмоции получают дико-стихийный характер. После небольшого отступления к лирической мягкости и сдержанной печали, отчаянными воплями звучат голоса женского хора, постепенно затихающие в плаче [2].

[1] Имеются в виду языческие боги при дворе римского императора.

[2] Примечательны здесь упорно нисходящие комплексы, наполненные диссонансами секунд.

Ида Рубинштейн в «Мученичестве св. Себастьяна»
Рисунок Л. Бакста

Одинокий голос поет о страданиях Христа — то без всякого аккомпанемента, то слегка поддержанный терциями кларнетов.

Затем (в № 5) намечается переход к свету и ликованию (естественно, что в момент кульминации появляются нонаккорды!). В № 6 эта линия эмоционального восхождения продолжена (но здесь вместо нонаккордов акцентируются «тристановские» септаккорды), а № 7 опять возвращает к плачу и стенанию, повторяя эффекты № 4. Как и № 4, этот номер заканчивается характерной гармонией, где на квинт-

секстаккорд (*до-диез — ми — соль — ля*[1]) наслаивается нота *ре-диез*, образующая диссонанс малой секунды с нотой *ми*. Это одно из типичных для позднего Дебюсси гармонически неопределенных заключений, повисающих, как вопрос, в воздухе.

Отдельные фрагменты музыки написаны для четвертого, предпоследнего «стана» мистерии под заглавием «Раненый лавр» (Себастьяна расстреливают у ствола большого лавра).

Прелюдия этого раздела (№ 1) поразительна своим колоритом. Тремоло различных инструментов (струнные с сурдинами[2], арфы, флейты), низкие «колокольные» ноты арфы, томительно загадочные ходы английского рожка по тонам целотонного лада, низкие кларнеты, тихий рокот большого барабана, сопровождаемый хроматическим шелестом струнных басов — все это создает картину тревожной зачарованности. Как и в прелюдии к «Волшебной комнате», Дебюсси воплощает здесь нечто сказочное, опять напоминающее о некоторых красках «Жар-птицы».

Краткий № 2 — один из лучших лирических фрагментов «Св. Себастьяна». Переход от вздохов и стонов к умиротворенной просветленности очень выразителен. В № 3 (сопутствующем расстрелу Себастьяна его друзьями-лучниками по его собственной просьбе) оплакивание смерти Себастьяна выдержано в сумрачных тонах, лишь иногда нарушаемых восклицаниями и кульминациями.

Музыка пятого и последнего раздела «Св. Себастьяна» («Рай») не отличается особыми достоинствами. В хоре «Слава» (№ 2) слишком много культовой стилизации, хотя некоторые куски его лирически впечатляют (особенно в моменты прозрачного звучания женских голосов). Заключение (Аллилуйя) довольно формально (быть может, наиболее любопытны тут какие-то отдаленные связи с хоровыми фина-

[1] Альтерированную, субдоминантовую гармонию ре-бемоль мажора.

[2] Ремарка требует игры у подставки, концом смычка.

лами русских опер — хотя и внешние, неорганичные).

Современная Дебюсси и Д'Аннунцио критика отозвалась о «Св. Себастьяне» различно.

Многие порицали поэта за многословие и сугубую неясность символики, за лирический невроз и, разумеется, за чувственность, прикрытую религией проповедь удовольствий.

Отзывы о музыке оказались частично ругательными, частично хвалебными, частично равнодушными.

А. Брюно очень хвалил совершенство и силу хоров, а также «иератические и фантастические, религиозные и сладострастные прелюдии, блестящие фанфары, живые танцы». Г. Карро считал «Св. Себастьяна» одним из прекраснейших произведений Дебюсси, восхищался прочувствованностью и чистотой стиля музыки. Пьер Лало, определив партитуру «Св. Себастьяна» как «превосходную», тем не менее, полагал ее не соответствующей существу таланта Дебюсси, возникшей как «инцидент» или «отступление» в его творчестве [1].

Большим поклонником музыки «Св. Себастьяна» явился Э. Вюйлермоз (который, кстати сказать, участвовал в руководстве вокальной частью премьеры). Вюйлермоз неоднократно высказывался в печати в пользу «Св. Себастьяна», называл не раз его музыку «Парсифалем» Дебюсси, который еще «ожидает своего Байрейта».

В монографии о Дебюсси Вюйлермоз справедливо подчеркнул некоторые синтетические черты музыки «Св. Себастьяна», которая, согласно его мысли, вобрала в себя, подобно творческому завещанию, различные и даже противоречивые элементы стилей, когда-либо практиковавшихся Дебюсси и когда-либо его увлекавших — начиная со времен «Девы-избранницы». По словам Вюйлермоза, в музыке «Св. Себастьяна» есть «волнующие возвраты к старому, подоб-

[1] См. Vallas, стр. 374—375.

ные тем, что проносятся в мыслях умирающих»[1]. Здесь можно найти «заимствования у хорового стиля Ренессанса, использование церковных ладов, угрызения совести, заставляющие снова выказывать почтение к «Парсифалю», контрапунктические сооружения в духе строгой ортодоксии, мелодические арабески, столь же гибкие, как волосы Мелизанды, а в прелюдии к «Волшебной комнате» — оркестровую феерию, в которой таинственные мерцания, мрачные отблески и пагубные испарения доказывают нам, что импрессионизм Дебюсси в возвышенном значении этого слова позволил ему до конца совершать чудеса»[2].

Между тем, судьба «Св. Себастьяна» оказалась неблагоприятной. Выдержав 10 представлений, пьеса сошла с афиши. Возобновления ее (уже после смерти Дебюсси) не имели прочного и широкого успеха — прежде всего, конечно, в силу неудобоваримости мистерии Д'Аннунцио. Что же касается настойчивого желания Дебюсси расширить свое произведение, превратить сюиту номеров в законченную оперу или оратторию, то попытки композитора, тревожившие его долгое время (вплоть до 1917 года, когда Д'Аннунцио «благословил» на ряд переделок и сокращений текста), так и не увенчались какими-либо результатами.

Разумеется, за год до своей смерти тяжелобольной Дебюсси просто не в силах был писать оперу. А в более ранние годы (вслед за премьерой «Св. Себастьяна»), видимо, действовали иные причины и факторы, оказавшиеся, в конце концов, определяющими.

В сюжете «Св. Себастьяна» Дебюсси, конечно, не нашел того глубоко и разносторонне родственного, что некогда прочно приковало его к «Пеллеасу и Мелизанде». Мистерия Д'Аннунцио могла увлечь его (хотя бы и очень сильно) только отдельными своими

[1] Vuillermoz, стр. 151.
[2] Там же, стр. 152.

Д.-Е. Энгельбрехт

сторонами, тогда как другие оставались ему чуждыми. В картинной звукописи, связанной с сюжетом мистерии, в образах душевных смятений и крайней нервной впечатлительности (вот где влиял опыт «Падения дома Эшеров»!), а равно и в красиво-скорбной мечтательности, то сгущающейся до страдальчески-гнетущего, то прерываемой светлыми проблесками — Дебюсси «Св. Себастьяна» выразил с большой и неподдельной силой свое *я* огромного таланта. Во всем же, что касалось религиозной ортодоксии, в сущности глубоко ему чуждой, Дебюсси оказался лишь блестящим и крайне взыскательным стилизатором [1].

Быть может, Дебюсси и чувствовал, хотя бы временами, мучительную потребность в вере, но насмеш-

[1] В отличие от Дебюсси и несмотря на всю свою извращенность и моральную распущенность, Д'Аннунцио все же прокламировал эту ортодоксию. Он лишь сбросил покровы показной святости, смирения, чем и вызвал преследования церковных властей.

ливость и трезвость его ума всегда вставали преградами на пути к религиозному «обращению».

Естественно поэтому, что «Св. Себастьян» не смог стать центральным произведением последних лет композитора. Но никак не следует недооценивать громадный (и, во многом, подлинно вдохновенный) творческий труд, вложенный в это сочинение, импонирующее как правдивостью выражения некоторых современных неврозов, так и пытливой, неослабной энергией исканий. А факт остается фактом — ни в одном из своих последующих произведений Дебюсси уже не пытался писать с таким размахом, не тщился ставить такие широкие и трепетные проблемы этики и эстетики.

В 1911—1913 годах Дебюсси немало занимался творчеством для балета, но не создал в этой области ничего, стоящего на уровне самых высоких его достижений.

В 1911—1912 годах писался балет «Камма» для мюзик-холла (на египетский сюжет) по заказу одной англичанки. Дебюсси сделал лишь эскиз партитуры, предоставив оркестровку Шарлю Кёклену. Сам автор относился весьма холодно к этому сочинению, написанному ради заработка. Музыка «Каммы» при жизни Дебюсси не была исполнена.

В 1912 году была написана партитура танцевальной поэмы «Игры» по сценарию В. Нижинского, трактовавшей весьма незначительный сюжет любовных развлечений и танцев в вечернем парке при поисках пропавшего теннисного мяча.

Музыка этой танцевальной поэмы оправдывает свое название. Довольно обширная партитура «Игр», насчитывающая более сотни страниц, построена целиком на игре звуков, виртуозно изобретательной, но, в значительной мере, и формальной. «Игры» — одно из свидетельств развития новой тенденции Дебюсси, аналогичной тенденции позднего Моне, увлеченного бесконечно возобновляющимися этюдами кувшинок. В «Играх» музыка отдается бесконечным капризам тематического материала, ритмов, гармо-

ний и инструментовки. Слуховая фантазия Дебюсси феноменально изощряется в поисках новых и новых штрихов, все причуды которых он связывает с обычным пластическим мастерством, но и, в сущности, с принципиальной антиконцепционностью. Естественно, что позднего Дебюсси могла увлечь такая тема, где, даже отвлекаясь от сюжета, он имел возможность проделывать мириады мельчайших экспериментов в области «химии» звуков, нанизывая и рассыпая их с потрясающим искусством фокусника. Заставляя огромный четверной состав оркестра заниматься изящными и кокетливыми играми[1], Дебюсси охотно пользовался при этом усвоенными им уже раньше нововведениями Стравинского (прежде всего, секундовыми наращиваниями гармоний, эффектами политональных столкновений и т. д.)[2], но переводил их в свой собственный план грациозности и сдержанности. Партитура «Игр» поражает сложностью тембровых линий, мазков и оттенков. Но, подобно тому, как на поздних полотнах Моне культ мельчайших деталей колорита разрушает предметность, так и здесь чрезвычайная детализация делает музыку дробящейся на бесчисленные искры и искорки звучаний[3]. Не случайно, конечно, современный французский «авангардист» Пьер Булез счел нужным отметить «Игры» как «капитальное произведение в истории современной эстетики»[4]. И не случайно, Марк Пиншерль находил в партитуре «Игр»

[1] В письме к Капле от 25 августа 1912 года Дебюсси сообщал о своей потребности найти для «Игр» оркестр «без опоры», но не «безногий», такой оркестровый колорит, который казался бы «освещенным сзади» (C. Debussy. Lettres inédites à A. Caplet, стр. 60).

[2] Во время сочинения «Игр» Дебюсси постоянно общался со Стравинским и беседовал с ним о проблемах инструментовки (см. I. Strawinsky. Gespräche mit Robert Craft, стр. 79).

[3] Сам Дебюсси, видимо, опасался этого, о чем свидетельствует его письмо к Г. Пьерне, от 5 марта 1914 года (см. C. Debussy. Catalogue d'exposition, стр. 67).

[4] Encyclopédie de la musique, t. I. Paris, 1958, éd Fasquelle, стр. 639.

предвосхищения стиля шенбергианца Веберна [1]. Отходя в «Играх» от ряда лучших заветов своего прежнего искусства, Дебюсси открывал и указывал пути ряда модернистских «экспериментов».

Любопытно, что, видимо, стремясь угодить Нижинскому (который при исполнении балета на музыку «Послеполудня фавна» [2] выказал избыточную чувственность), Дебюсси (как мы узнаем из его писем к Дюрану от 5 и 12 сентября 1912 года) попытался в конце «Игр» выразить музыкой сладострастие. Однако премьера «Игр» (15 мая 1913 года) не удовлетворила и даже раздражила Дебюсси [3]. В письме от 9 июня к Годе он критиковал «порочный гений» «молодого дикаря» Нижинского, высмеивая его манеру танца, и, попутно, называл Далькроза «одним из худших врагов музыки» [4].

В 1913 году Дебюсси написал музыку детского балета «Ящик с игрушками». Сценарий балета был составлен и снабжен рисунками Андре Хеллэ, художника, специализировавшегося в области иллюстрации детских книжек. Этот сценарий предусматривал любовь и баталии среди кукол. Фортепианная версия музыки была написана летом и осенью 1913 года (и напечатана в этом же году Дюраном с рисунками Хеллэ в красках). Партитуру Дебюсси лишь начал (весной 1914 года), но не закончил [5].

В отличие от «Детского уголка», в котором, несмотря на известную суховатость некоторых пьес, содержались поэтические и вдохновенные страницы, балет «Ящик с игрушками» оказался произведением надуманным, безмерно злоупотребляющим уже входящими в моду эффектами нарочитого комикования, жестких диссонансов (особенно секунд), ритмиче-

[1] Y. Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy, стр. 224.

[2] Премьера состоялась 29 мая 1912 г. в театре Шатлэ.

[3] См. Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 48—49.

[4] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 136.

[5] Ее завершил после смерти Дебюсси Андре Капле. Премьера балета состоялась в 1919 году.

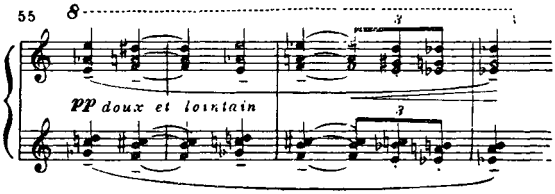
ской и тональной эксцентричности (так, например, перед концом второй картины целый кусок был написан с двумя бемолями в правой руке и шестью диезами в левой). Лишь временами в музыке среди всевозможных нарочитостей появлялись мелодические островки. В данном плане можно упомянуть три первых такта балета (курьезно напоминающие попевки пляски скоморохов из «Снегурочки» Римского-Корсакова [1]), вальс куклы, тему в начале третьей картины (использующую интонации песенки «Il pleut bergère») [2]. Однако все подобные отрывки подавлены большим количеством музыки нарочито «деревянной» и механической. Здесь вновь дало себя знать влияние Стравинского с присущими последнему и нарастающими тенденциями аэмоционализма, затейливо эпатирующего изобретательства. Пожалуй, это были всходы семян, некогда посеянных Сати (хотя музыкальный строй мысли последнего отличался приметно большей безобидностью!). В итоге, балет «Ящик с игрушками», хотя он и очень нравился многим видным музыкантам, явился значительным «вкладом» Дебюсси в дело механизации детской музыки, изгнания из нее непосредственности, простоты и сердечности. Отрицательная роль такого «вклада» очевидна [3].

Летом 1913 года Дебюсси сочинил небольшую серию романсов для голоса с фортепиано «Три стихотворения Стефана Малларме». Если некогда в Прелюдии к «Послеполудню фавна» Дебюсси придал

[1] Кстати сказать, это не единственное воспоминание о русской музыке. Незадолго до конца первой картины (перед Ronde générale) мы находим пустые квинты, заставляющие вспомнить о «Половецких плясках» из «Князя Игоря» и о финальной пляске из четвертого действия «Руслана и Людмилы».

[2] В балете встречаются и другие цитаты. Любопытно, что Дебюсси использует даже попевку хора солдат из «Фауста» Гуно (в марше из второй картины своего балета).

[3] Продолжением этой «традиции» стал ряд детских пьес для фортепиано Стравинского, написанных несколькими годами позднее.

своей музыкой образную ясность достаточно темным стихам Малларме, то здесь произошло скорее обратное. Стихи Малларме («Вздох», «Пустая просьба», «Веер» [1]), сравнительно ясные, были затемнены изощренной музыкой Дебюсси, в которой он широко предался культу причудливых звучаний, особенно жалуя, конечно, наслоения секунд и септим. Понятно, что эти романсы не получили популярности. Кстати сказать, в третьем из них попадаются гармонии, заставляющие вспомнить о хрустальной терпкости позднего Скрябина:

В 1912 году Дебюсси закончил симфоническую пьесу «Жиги» (обозначенную как № 1 оркестровой серии «Образов»). Эта пьеса писалась несколько лет и первоначально носила заглавие «Грустные жиги». Андре Капле (принявший участие в оркестровке «Жиг») подчеркивал в своих воспоминаниях печаль их образов и даже попытки скрыть рыдания под маской угловатых, механических жестикуляций или покровом флегматического равнодушия. Он отметил также особую трудность исполнения этой пьесы ввиду «подвижности поз, быстроты, с которой они смешиваются, сталкиваются, отделяются друг от друга или соединяются снова» [2]. Трудность эта усугубляется наличием в четверном составе оркестра гобоя д'амур, которому Дебюсси поручил тему английской народной песни «The Keel Row».

[1] Последнее стихотворение известно под заглавием «Другой веер» и было написано поэтом на веере Женевьевы Малларме.

[2] См. Vallas, стр. 341—342.

ДЕБЮССИ (1913)
Портрет работы И. Тьеля

Генерал Лавин — эксцентрик
Рисунок Люк-Альбера Моро

Контрасты печальной темы с импульсивными танцевальными порывами оркестра составили основу построения пьесы. Вступление ее таинственно благодаря краскам целотонности и увеличенных трезвучий, изысканным тембрам оркестровки. Эта таинственность сохраняется и в коде благодаря повышенной квинте тоники. Быть может, подобными вступлением и концовкой Дебюсси хотел подчеркнуть загадочность самой программы пьесы, которой мы не знаем.

Не лишено вероятия, что сюда перешли какие-то образные заготовки для «Черта на колокольне» [1]. Но не менее вероятно, что «Жиги» воплотили некоторые впечатления Дебюсси от Англии, от быта и нравов Лондона, которые он наблюдал (как мы видели) с большим интересом и не без иронии.

В 1912 году возникла также небольшая, изящно-прихотливая по рисунку пьеса Дебюсси для флейты соло под названием «Сиринкс» (она предназначалась

[1] См. об этом «Debussy et E. Poe», стр. 62.

первоначально для театрального произведения «Психея»).

В 1913 году Дебюсси закончил вторую тетрадь Прелюдий для фортепиано (также в числе двенадцати номеров). Эта тетрадь, несмотря на маленький промежуток в три года, заметно отличается от первой. Дело в том, что за истекшие годы творчество Дебюсси изменилось существенно. Рассудочные элементы (а равно и заботы о том, чтобы не отстать от моды) все явственнее брали в нем верх над поэтически непосредственной эмоциональностью [1].

Вторая тетрадь прелюдий суше и отвлеченнее первой и отличается одновременно изощренной изобретательностью и сложностью фортепианной фактуры [2]. К тому же, во второй тетради преобладает культ метафор, настойчиво уводящих от рельефных и реальных слуховых впечатлений. Что же касается совокупности музыкальных средств, то тут расширенное значение получают диссонансы «составных» гармонических комплексов, политональные совмещения, атональные зыбкость и неопределенность. Теперь об отдельных пьесах этой серии.

№ 1. «Туманы». Совершенно метафорический замысел не позволил Дебюсси создать сколько-нибудь реальные образы. Наслаивая гармонии разных тональностей (по преимуществу контрастных сфер белых и черных клавиш), чередуя переливы арпеджий с медлительными отголосками крайних регистров, пользуясь (как в прелюдии к «Волшебной комнате» из «Св. Себастьяна») трением секундовых интервалов, Дебюсси не выходит за пределы звуковых «туманов», не находя (в отличие от былого ноктюрна «Облака») ясных, выразительных ассоциаций. По-

[1] «Они не все хороши»,— говорил сам Дебюсси о своих прелюдиях (см. Y. Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy, стр. 160, 224).

[2] Между прочим, все прелюдии первой серии написаны на двух нотных станах. В прелюдиях второй серии фактура тембровой полифонии не раз вызывает необходимость трех станов.

этому образное содержание «Туманов» крайне условно.

№ 2. «Мертвые листья». Тонкие звуковые намеки, по-видимому, присутствуют. Так, например, Ожье де Лессепс слышал в музыке этой Прелюдии вздохи ветра, отголоски труб и рогов, звуки сельской флейты [1]. М. Лонг проводила параллель между этой прелюдией и «Осенней песней» Верлена [2]. Однако образные намеки «Мертвых листьев» смутны и неопределенны, они допускают множество толкований.

Некоторые детали этой пьесы хочется отметить особо. В тактах 6—14 выделяется наслоение двух секунд, типичное для гармонических осложнений позднего Дебюсси (аккордовые «пятна»). В такте 15 один из довольно частых у позднего Дебюсси случаев применения любимого Равелем аккорда из двух малых терций и чистой кварты. В тактах 19 и последующих — характерные для позднего Дебюсси глухие, похожие на шорохи звуки басового регистра (вспомним аналогичные эффекты в «Св. Себастьяне») — словно мрачные тени грустных и тревожных эмоций. В тактах 31—36 показательны параллельные сопоставления мажорных и минорных трезвучий как «бликов» звуковых красок. В последних трех тактах прелюдии Дебюсси, видимо, намеренно цитирует нисходящую попевку из похоронного марша Шопена.

№ 3. «Ворота Альгамбры». Поводом к созданию этой прелюдии послужило зрительное впечатление: Дебюсси получил от М. де Фальи открытку с изображением ворот в Гранаде и, пораженный контрастами света и тени, заметил: «Я сделаю что-нибудь из этого» [3]. М. Лонг находила в музыке прелюдии отражение эмоциональных капризов героини повести П. Луиса «Женщина и паяц» [4].

[1] O. de Lesseps. «Quatre Préludes» et «Une Image» de C. Debussy. «Le Monde Musical» 1938, 31 octobre, № 10, Paris.

[2] M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 110.

[3] A. Cortot. La musique française de piano. Première série. Paris, 1932, стр. 42.

[4] M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 110.

«Ворота Альгамбры» — одна из наиболее удачных прелюдий второй серии. Очень колоритно политональное изложение темы: на остинатном басу тонической квинты ре-бемоль мажора проходит тема, написанная в гармоническом ля миноре с повышенной четвертой ступенью (нотация с бемолями затемняет это соотношение!). Соответственные политональные фрагменты встречаются и дальше (при репризе на бас ре-бемоль мажора наложен гармонический до мажор с пониженной второй ступенью!). Но помимо изобретательных эффектов гармонического колорита, «Ворота Альгамбры» привлекают какой-то сочностью музыки, насыщенный тон которой оттенен вкусными раскатами арпеджий и блестками верхнего регистра. Впрочем, нельзя не видеть, что гармонические усложнения делают музыку этой пьесы в целом ряде мест (и особенно в средней, «разработочной» части) запутанной и логически невнятной.

№ 4. «Феи — прелестные танцовщицы». Эта пьеса как бы продолжает образы «Танца Пёка» из первой тетради прелюдий, хотя и отлична по своему характеру. Тут больше сложностей, гармонических терпкостей и, соответственно, меньше непосредственности и тематической ясности.

№ 5. «Вереск». Вот эмоциональная параллель к «Девушке с волосами цвета льна», с аналогичными светлыми и прозрачными, чистыми красками пасторальной пентатоники. Легко услышать тут, вслед за Ожье де Лессепсом[1], дудочку пастуха, крики птиц над лесной лужайкой, гулкое и тихое эхо в конце. Дебюсси, словно забыв о надуманных усложнениях и суховатых выдумках последнего периода (лишь новая многоэтажность фактуры соблюдена!), возвращается к поэтичным образам своего прошлого. Акварельный по тонкости пейзаж «Вереска» не может не пленять проникновенной умиротворенностью.

№ 6. «Генерал Лавин — эксцентрик». Герой этой прелюдии был не военным, но клоуном, носившим

[1] O. de Lesseps, цит. статья.

костюм и имя генерала [1], одаренным большим мимическим талантом. Дебюсси называл его «гениальным клоуном», говорил, что он был «музыкален» [2].

Из заметки, сравнительно недавно опубликованной в американском журнале «The Musician» [3], мы узнаём, что клоун, эксцентрик и фокусник Эдуард Ла Вин родился в Нью-Йорке в 1879 году и стал выступать в Европе (сначала Италии, затем Париже, Голландии, Германии, Швейцарии, Англии) с 1910 года. Он носил униформу, треуголку, эполеты, перчатки, огромный термометр на животе. Одним из его номеров было сражение с нарисованными солдатами.

В прелюдии «Генерал Лавин — эксцентрик» Дебюсси отдал новую дань музыкальным эффектам американских танцев (ремарка гласит: «В стиле и темпе кэк-уока»), культивируя всевозможные пикантности и остроты иронически-развлекательного свойства. По яркости музыка этой пьесы уступает «Кукольному кэк-уоку» и «Менестрелям», но ей нельзя отказать в остроумии.

Очень любопытно, что, портретируя клоуна-«генерала», Дебюсси, очевидно, иронизировал по адресу столь ненавистной ему с 1870—1871 годов армии. По крайней мере, в мартовском номере журнала «Revue Musicale S. I. M.» за 1913 год, в юмористическом разделе, появилась карикатура Э. Барсе, изображающая окруженного слушателями Дебюсси за роялем и рассерженного французского генерала, взмахивающего стеком. Текст сообщал, что Дебюсси, разыгрывая пьесу «Генерал Лавин», льстит «самым низким страстям толпы», высмеивая «одного из наших генералов». Заключение гласило: «Антимилитаристы ликуют, но автор этой обидной буффонады будет преследуем за оскорбление армии».

[1] Изображение его см. A. Gauthier, № 147 (и стр. 648 наст. издания).

[2] M. Long. Souvenirs sur C. Debussy.

[3] Mystery of a Debussy title unveiled by critic. «The Musician», 1945, July, New York.

Дебюсси за роялем
Карикатура Э. Барсе

№ 7. «Терраса свиданий при лунном свете». Заглавие этой пьесы было вызвано прельстившим Дебюсси сочетанием слов («...terrasse des audiences au clair de lune») в одном из писем Рене Пюо из Индии, опубликованном в «Temps» в декабре 1912 года [1]. Вероятно, вдохновили Дебюсси и самые образы Индии, описанные Пюо, талант которого он ценил. Эта прелюдия — типичное произведение позднего периода творчества Дебюсси. Местами едва проскальзывают ритмо-интонации популярной песни «При свете луны»:

Местами чувствуются смутные отзвуки любовной лирики «Тристана и Изольды»; но все это тонет в сложности и изощренности фактуры и гармонии. А мета-

[1] Vallas, стр. 347.

форичность замысла вновь не позволяет создать ясный, реальный образ.

№ 8. «Ундина». Эта прелюдия довольно бледна, несмотря на множество тонкостей гармонии и фактуры [1]. Музыке опять не хватает отчетливых ассоциаций.

№ 9. «В знак уважения С. Пиквику эсквайру П. Ч. П. К.» Прелюдия открывается в басу интонациями английского гимна, а вся нарочито тяжелая музыка поначалу чем-то напоминает «Важное происшествие» из «Детских сцен» Шумана. Но со вступлением упорного пунктированного ритма мы вспоминаем о «Жигах», где, очевидно, также была предпринята попытка нарисовать английский характер. Незадолго до конца пьесы (отразившей любовь Дебюсси к Диккенсу) появляется третий колоритный штрих — доносящееся издалека легкое пентатонное щебетание — не то песенка, не то шутливый наигрыш.

№ 10. «Канопа». Здесь Дебюсси, пытаясь передать таинственные впечатления от образа старинной египетской урны с крышкой [2], в которой принято было хранить части тела умершего, написал род медленной и неопределенной эпитафии. Параллельные трезвучия и натуральные ладовые обороты в начале напоминают вступление к «Св. Себастьяну».

№ 11. «Чередующиеся терции». Если раньше Дебюсси последовательно насыщал жанр прелюдии программностью, то тут сведение прелюдии к простому этюду свидетельствовало об обратном процессе. Композитора интересуют звучания, тембры и технические фигуры как таковые, игра звуков, не ставящая перед собой сколько-нибудь конкретных образных задач.

[1] Отметим: длительное увеличенное трезвучие в широком расположении в начале раздела с тремя бемолями в ключе; «равелевский» аккорд из двух малых терций и чистой кварты в начале раздела с пятью диезами в ключе; мрачные «тени» в начале раздела с двумя диезами; светлое сопоставление ре мажора и фа-диез мажора перед концом пьесы.

[2] Изображавшей голову человека или животного.

№ 12. «Фейерверк». По воспоминаниям Маргариты Лонг, Дебюсси требовал точного (в ритме и темпе), а не «свободного» исполнения этой пьесы[1], издавна любимой пианистами ради своих блестящих и разнообразных, выигрышных виртуозных эффектов. Но и в ней чисто метафорический замысел отомстил за себя. На протяжении почти сотни тактов «Фейерверка» Дебюсси щедро рассыпает всевозможные штрихи и краски: жужжания перемежающихся триолей белых и черных нот, глиссандо по черным и по белым клавишам, изящные и звонкие пентатонные переливы, пронизанные звуками веселых фанфар, бурные раскаты по всей клавиатуре, стремительные уступчатые взбеги аккордов, каскады ниспадающих и взлетающих пассажей, мощные удары аккордных акцентов. Но все это — не более как «игры» звуков, имеющие самое отдаленное отношение к световым фигурам фейерверка. Поэтому прелюдия «Фейерверк» не имеет силы и наглядности прелюдии «Что видел западный ветер», в ней нет даже весьма удачных и столь гармоничных по форме аналогий зрения-слуха из «Золотых рыбок». И лишь когда перед концом на фоне тремолирующей в басу тонической квинты ре-бемоль мажора возникает до-мажорный отголосок «Марсельезы» (опять политональность!), мы получаем живую слуховую ориентировку на эхо какого-то праздника (очевидно, дня взятия Бастилии, 14 июля).

Во всей пьесе Дебюсси настойчиво стремится сделать музыку «воздушной» (широко пользуясь верхними регистрами, большими регистровыми расстояниями, легкими басами) Но он, разумеется, не смог достичь невозможного — превратить зрительные впечатления в слуховые. И это сделало «Фейерверк» пьесой крайне условной.

В целом, весь второй цикл прелюдий свидетельствует о заметной роли серьезных художественных заблуждений Дебюсси в поздний период его творчества.

[1] M. Long. Au piano avec C. Debussy, стр. 115.

Композитор часто уклоняется от живой образности и обобщенности, он тяготеет или к суховатой символике (как в «Туманах, «Мертвых листьях», «Канопе»), или к поверхностной иллюстративности (как в портретах Лавина и Пиквика); или, наконец, приходит к простому отрицанию программности (в «Чередующихся терциях»). Во всех этих тенденциях перед нами выступают симптомы глубокого творческого кризиса.

Глава двенадцатая

СУМЕРКИ

(1914—1918)

Грандиозные события 1914—1918 годов потрясли весь общественный уклад Франции. Сначала взрыв мировой империалистической войны, разразившейся в начале августа 1914 года. Затем мучительные, кровавые годы сражений, которые развернулись на территории Франции уже в начале сентября (грандиозные бои на берегах Марны между Верденом и Парижем).

Оккупация большой части французской территории немецкими войсками принесла неисчислимые страдания населению, разорила промышленность и сельское хозяйство. Одни лишь капиталисты-спекулянты богатели на военных поставках, тогда как сумма государственного долга Франции Соединенным Штатам Америки и Англии катастрофически росла.

В начале войны шовинистические настроения захлестнули широкие слои французов. Делу интернациональной солидарности изменила и французская социалистическая партия, которая после провокационного убийства реакционерами Жореса накануне развязывания войны Германии с Россией не призвала массы к борьбе, а стала провозглашать идею «национального единства».

Но по мере того как война затягивалась, истощая страну и усиливая бедствия народа, шовинистиче-

ский угар спадал, приходило разочарование, рос протест, учащались и ширились рабочие стачки. Глубокое недовольство развивалось и в среде солдат.

В передовых кругах французского общества укреплялись идеи интернационализма. Февральская революция 1917 года в России вызвала подъем стачечного движения европейских, в том числе и французских рабочих. Первомайская забастовка того же года охватила Париж и почти все центры французской промышленности. В июне и в Париже, и в провинции прокатились антивоенные демонстрации пролетариата, сопровождавшиеся уличными схватками с полицией. Правительство использовало для подавления демонстраций колониальные войска.

Воедино сливались эмоции гнева рабочих, крестьян, интеллигенции, разорявшейся мелкой буржуазии. Присутствие на французском фронте бригад русской армии, в которых после Февральской революции образовались Советы солдатских депутатов, способствовало подъему революционных настроений среди французских солдат. К июню 1917 года около девяти десятков пехотных и артиллерийских полков было во власти этих настроений.

И все же острый кризис не привел к революционным событиям. Французской буржуазии удалось справиться с революционным брожением в армии путем репрессий, казней, перегруппировок воинских объединений, отсылки в тыл «неблагонадежных».

Тем временем русская революция переросла в социалистическую, наступили дни великого Октября. Империалисты Англии и Франции на англо-французской конференции в Париже в декабре 1917 года разделили сферы своей помощи русским контрреволюционным силам — на долю Франции выпали Украина, Бессарабия, Крым. Так начала развиваться империалистическая интервенция против молодой советской республики.

Одновременно Октябрьская революция вызвала новый подъем революционной борьбы трудящихся Европы — как в странах немецкого блока, близкого

ДЕБЮССИ
Портрет работы Р. Форкада

к окончательному поражению, так и в странах Антанты. В начале 1918 года мощные стачки потрясли жизнь всех промышленных районов Франции. Правительству удалось подавить волну забастовок, но революционные настроения среди рабочих опять усилились. Росло влияние идей интернационализма, образовались группы, близкие по своим взглядам к политическим убеждениям большевиков.

В эти грозные годы с особой силой и беспощадностью переоценивались ценности французского искусства. Реакционное становилось еще более реакционным, передовое проникалось обновленными силами, развивалось влево. Нейтральное чувствовало себя катастрофически выбитым из колеи, тревожно и растерянно ждало хотя бы минимального успокоения титанической бури.

Разумеется, совестью французской нации оказались в эти годы не Клод Фаррер или Поль Клодель, не Поль Бурже, занявший во время войны националистическую позицию[1], не Андре Жид со странным, полусатирическим, полуразвлекательным, нарочито неправдоподобным повествованием «Подземелья Ватикана» (1914), не Анри де Ренье, благополучно избранный в 1917 году во Французскую Академию. Не могли выразить эту совесть ни остроумный и тонко культурный кубист Аполлинэр (погибший в 1918 году от последствий тяжелого ранения на фронте), хотя он привлекал молодых поэтов своим эксцентрическим новаторством, а также любовью к жизни, ни его приятель и сподвижник Макс Жакоб. Не мог стать совестью своего времени и Марсель Пруст, который начал еще до войны работать над огромным романом «В поисках утраченного времени», изображающим, по словам М. Горького, «длиннейший, скучный сон человека без плоти и крови,— человека, который живет вне действительности».

[1] Его роман «Бес полуденный» (1914) любопытен как симптом острых противоречий между катслической «добродетелью» и мучительной поэзией «запретной» чувственной страсти.

В творчестве Пруста декадентская литература достигала нового знаменательного этапа, лишаясь самых привлекательных сторон — чувственного обаяния и свежести «открытий», становясь нудным слиянием претенциозного мелочного «аристократического духа» с назойливой, схоластической рассудочностью бергсонианства.

Между тем, два очень крупных писателя Франции, давно уже стоявшие во главе ее передовой литературы, нашли верный путь и в новых условиях. Это были Анатоль Франс и Ромен Роллан.

В 1914 году вышел в свет роман «Восстание ангелов» Анатоля Франса, где острая критика религии и разлагающегося буржуазного общества сочеталась с неверием в скорую победу прогрессивного строя. В начале войны Франс даже поддался влиянию социал-шовинизма, но вскоре преодолел эту свою ошибку, осознал империалистическое существо мировой схватки. Он приветствовал советскую социалистическую революцию, стал верным другом Советского государства, нашел своих соратников во французских коммунистах.

В 1914 году был также опубликован роман «Кола Брюньон» Ромена Роллана — замечательное произведение о народе и народном творчестве, полное силы и радости жизнеутверждения. Годы войны и Октябрьской революции способствовали энергичному прогрессивному развитию воззрений Роллана, который, как и Франс, стал подлинным другом советского социалистического строя.

Вспомним далее, что среди величайших тягот войны, в окопах и землянках родился знаменитый роман Анри Барбюса «Огонь», законченный в декабре 1915 года и опубликованный в 1916 году на страницах газеты «Oeuvre». В этом романе с бесстрашной правдой были показаны ужасы и жестокости войны, кровавые безумства капиталистического строя, а впереди, сквозь мрачные тучи светила заря, внушавшая уверенность в том, что «солнце существует». В то время как в книгах Ж. Дюамеля

(«Жизнь мучеников» — 1917, «Цивилизация» — 1918) пацифистски описывались человеческие страдания, причиненные войной, «Огонь» Барбюса явился знаменем великого социального протеста, знаменем революции.

Во французской живописи в годы войны угасали или развивались прежние тенденции, хотя события порою бросали свой отблеск на творчество тех или иных художников.

К углублению в безмятежный и пленительный мир красочных оттенков продолжал настойчиво звать Моне. То бесконечно любимые кувшинки, никогда не надоедающие и вечно желанные, то ветви цветущих глициний служат Моне поводами для утверждения красот колорита, в которых реальная предметность мира занимает все меньшее место.

Неизменно утверждение жизни на поздних картинах Ренуара, где обнаженные женские тела, цветы, фрукты сияют розовыми и золотистыми красками посреди глубоких синих и зеленых тонов; лишь кисть в ослабевших руках тяжелобольного художника стала более зыбкой, поневоле ищущей эскизных, суммарных решений.

Осенью 1917 года умирает Дега, давно уже и безнадежно оторванный от живых зрительных восприятий своей слепотой.

Утрилло заканчивает самый плодотворный период своего развития — со славой приходит и пассивное закрепление манеры.

Матисс — во власти найденного им плоскостного стиля, но краски его временами глохнут благодаря особому вниманию к черному — скорее всего в этом сказываются тревожные и смутные переживания трудных лет.

Уверенно и спокойно развивается лаконичное мастерство Марке (пейзажи Роттердама, Парижа, Марселя). Но порою художник с большой тонкостью схватывает какие-то черты военных лет. Таков, например, заснеженный пейзаж площади Мадлен в Париже (1916), где и в колорите, и в движениях экипа-

жей, и в позах прохожих чувствуются печаль, неприютность, обеспокоенность.

Дерен, еще недавно увлекавшийся конструктивизмом и примитивизмом, теперь нащупывает пути к простым и ясным человеческим эмоциям. На некоторых его портретах 1914 года начинает сквозь упрощенность и угловатость форм проглядывать что-то естественное и содержательное.

Соответственна эволюция Пикассо, который посреди уродливых конструктивных нагромождений цветовых плоскостей вдруг создает живописные и карандашные портреты, поражающие своей правдивостью и простотой. Тут истоки характернейшего впоследствии для многих прогрессивных художников в различных искусствах явления «двух стилей», основанного на острых и зачастую безвыходных колебаниях между общедоступным и субъективистски отвлеченным, естественным и надуманным.

Однако творчество Брака пребывает в культивировании избранных им приемов абстрактного монтажа кусочков, обрывков и отрезков — то сдержанных, то ярких, контрастных тонов. Абстракционизм в эти годы переживает стадию интенсивной инкубации — чтобы пышно распуститься нездоровым цветом несколько позднее.

Дюфи пытается сочетать красочные преувеличения «диких» с рассудочными приемами кубизма, Руо стремится к грубым и безобразным экспрессионистским эффектам.

В 1916—1918 годах оформляются странно и болезненно выразительные портреты-фигуры Амедео Модильяни, сочетающие стилизацию старинных каменных изваяний с образными симптомами телесной и душевной дистрофичности — эти мужчины, женщины и дети с непомерно вытянутыми шеями и лицами, устало нарочитыми позами, пустыми синими пятнами глаз.

В сущности, у большинства тогдашних художников так или иначе отражаются в творчестве мучительные переживания лет войны — или беспокойст-

вом, тревогой, или желанием замкнутся в области чистых созерцаний, или культом страдальческого, ущемленного. Но мы должны обратиться к графике Теофиля Стейнлена, чтобы вполне реально и просто ощутить страдания народа Франции, преследуемого событиями, изгоняемого с насиженных мест, вынужденного скитаться и искать крова, работы и хлеба.

Французская музыка в годы войны отражает, наряду с традициями, и характерные поиски нового.

В своих поздних произведениях Габриэль Форе, утративший слух, создает своеобразный мир звукосозерцаний, где прежняя ясность затуманивается сумрачными тенями и некоторыми отзвуками новых течений.

Равель ощущает в начале войны прилив творческих сил. Волнуемый надвинувшимися бедствиями, он энергично и упорно работает над трио для фортепиано, скрипки и виолончели. Однако сильное патриотическое чувство побуждает Равеля сделать все возможное, чтобы попасть добровольцем на фронт. И он добивается этого, служит в армии — пока болезнь не заставляет его демобилизоваться. Каждую из шести пьес своей фортепианной сюиты «Могила Куперена» (1917) Равель посвящает памяти одного из своих друзей, погибших на фронте. Но смысл этой сюиты заключен не в отражении печалей и ужасов войны, а в уходе от них, в утверждении красивой стилизации прошлого, насыщенной, однако, красками и ритмами современности (особенно в токкате) [1].

Продолжается (вернее, завершается) эксцентрическое творчество Сати. В 1917 году он пишет «Бюрократическую сонатину» для фортепиано, где музыка насмешливо стилизует общие места Клементи и его современников, а текст поясняет, что герой — чиновник, довольный своим креслом, бюро и обывательскими желаниями. Но в 1918 году возникает

[1] Любопытно, кстати сказать, сопоставить эту токкату с танцем на горящих углях из «Св. Себастьяна». Там все полно тревожных и зловещих предчувствий, здесь все как бы отрицает мрачное и зовет к радости.

оратория Сати «Сократ» (на тексты Платона), ищущая своеобразных форм примитивного неоклассицизма «всерьез».

В 1918 году Сати заинтересовывается общением со вновь возникшей группой «шестерки» в составе Онеггера, Мийо, Орика, Пуленка, Дюрея и Тайфер. В это время уже существуют ранние произведения членов «шестерки» и, в частности, столь показательные, как «Вечные движения» Франсиса Пуленка (1918). Жан Кокто, идеолог «шестерки», в очерке «Петух и арлекин» (1918) ведет атаку на эстетику Дебюсси и провозглашает Сати истинным классиком, образцом для подражания. Новые течения в музыке решительно оттесняют импрессионизм.

Жизнь Дебюсси в 1914—1918 годах постепенно и все печальнее шла под уклон.

1 января 1914 года журнал «Revue Musicale S. I. M.» опубликовал краткое сообщение Дебюсси о поездке в Россию, где содержалась похвала оркестру Кусевицкого и всей его деятельности.

В письме к Дюрану от 4 января Дебюсси жаловался на необходимость зарабатывать деньги концертными поездками. «Мой бог,— восклицал он,— как жизнь сложна и... дурна!» [1].

В новой статье для «Revue Musicale S. I. M.» (1 февраля 1914) Дебюсси писал: «в нашу эпоху публика кажется потерявшей всякое терпение. Надо идти быстро, все быстрее..» Он иронизировал по поводу «формулы веристской кинематографии», при которой герои «устремляются одни на других, вырывая мелодии изо рта», и в одном акте можно уместить целую жизнь — от рождения до убийства. В словах Дебюсси по поводу замысла экранизировать симфонии Бетховена звучала глубокая горечь — он был удручен и обескуражен успехами механического и торопливого в искусстве.

1 февраля «Comoedia» сообщила (в форме интервью) о проекте Дебюсси написать совместно с

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 120.

Шарлем Морисом оперу-балет по мотивам «Галантных празднеств» Верлена.

5 февраля Дебюсси выступил вместе со скрипачом Артуром Гартманом. Наряду с переложениями некоторых вокальных и фортепианных пьес Дебюсси была исполнена одна из скрипичных сонат Грига. Следует отметить, что в это время симпатии Дебюсси к музыке Грига восстановились, и он играл сонату как бы из протеста против пренебрежения к Григу со стороны ученых музыкантов [1].

18 февраля Дебюсси поехал в Италию и 21 февраля писал Дюрану из Рима: «Я вновь обрел Рим, но только нет моих двадцати лет! Не по этой ли причине я растерян и стремлюсь только вернуться?» [2].

Письма к Эмме из Италии полны волнений, тревог и тоски. В письме от 21 февраля особенно много печальных мыслей — о смерти, разлуке, одиночестве, даже о боязни утратить любовь Эммы. «Твой бедный старый Клод так одинок»,— восклицает Дебюсси [3]. В этот же день Дебюсси посылает открытку Шушу и телеграмму жене, проникнутые грустью.

24 февраля Дебюсси возвращается в Париж, но уже 26 едет в Голландию (Гаагу и Амстердам) — опять на концерты. Письма его к Эмме и Шушу вновь полны любви и тоски.

Дебюсси вернулся в Париж 2 марта, а 1 марта «Revue Musicale S. I. M.» опубликовала ответ композитора на анкету о допустимости танцевальной музыки в церкви и его статью о концертах Колонна.

Дебюсси писал, что репертуар церковной музыки достаточно богат, чтобы прибегать к заимствованиям из репертуара казино. Он добавлял насмешливо, что, быть может, требуется удовлетворить особую потребность в дурной музыке? — но в этом случае ничего не поделаешь.

В своей статье о концертах Дебюсси отстаивал право на различные вкусы, но высмеивал моду, осно-

[1] Vallas, стр. 394—395.
[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 120.
[3] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 130.

ванную на пустом, рабском подражании тому или иному вкусу. Он восхищался правдивостью и живописностью музыки Клемана Жанекена. Отмечая с симпатией творчество Грига (в частности, его норвежские танцы), Дебюсси писал, что «эта музыка обладает ледяной свежестью своих озер, торопливым пылом своих поспешных и внезапных весен». Вместе с тем, он слегка иронически высказывался о Третьей симфонии Жедальжа, называя ее «симфонией без страха и упрека».

21 марта Дебюсси принял участие в парижском концерте из своих произведений: впервые были исполнены «Три стихотворения Стефана Малларме»; Дебюсси играл «Детский уголок», некоторые прелюдии.

28—29 апреля он ездил в Брюссель, но и это краткое путешествие было отмечено несколькими телеграммами к Эмме.

В июне состоялась совсем непродолжительная поездка в Лондон.

14 июля, за две недели до начала войны, Дебюсси писал Годе о своих болезнях, о вынужденном четырехмесячном бездействии, о домашних хлопотах и беспокойствах, о том, что бывают часы, когда он не видит иного выхода из трудностей, как только в самоубийстве [1].

Летом 1914 года представлялась возможность избрать Дебюсси членом Академии изящных искусств. Но его музыкальные противники в Академии задерживали выборы, которые были отложены; а война оттянула их на годы.

Настроения Дебюсси менялись иногда очень быстро. По воспоминаниям Валлери-Радо, композитор в конце июля 1914 года говорил ему: «Никогда еще я не чувствовал столько пыла в работе»,— и прибавлял: «Мне еще столько надо сказать! Есть столько вещей в музыке, которые никогда не были осуществлены! Так, мне кажется, что из человеческого голоса

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 141.

еще не извлекли все его возможности, еще никогда не поставили его на его истинное место»[1].

Письмо к Дюрану от 29 июля 1914 года оттеняет обычную ненависть Дебюсси к Парижу, который, конечно, властно привлекал его благами духовной культуры, но всегда отталкивал суетой жизни, сплетнями, интригами.

В первых числах августа разразилась война, события которой глубоко потрясли Дебюсси и на время вовсе парализовали его творческую деятельность.

В письме к Дюрану от 8 августа Дебюсси выражал все свои волнения, жаловался на то, что не способен принять участие в битве и чувствует себя «лишь жалким атомом, уносимым этим ужасным катаклизмом», что все то, что он делает, кажется ему «убого незначительным»[2].

В письме к тому же адресату от 18 августа Дебюсси сообщает, что «работать почти невозможно!»[3]

В сентябре Дебюсси, руководимый дурными слухами и опасливыми советами, выехал с женой и дочерью в Анжер, но 21 сентября писал оттуда Дюрану о никчемности предпринятой поездки. Согласно иронической мысли Дебюсси, следовало запастись терпением, так как если придет желанная победа, до искусства все-таки будет мало дела. «Никогда, ни в какую эпоху,— писал Дебюсси,— искусство и война не ладили...»[4]

Пока же он мог признаться, что уже два месяца не написал ни одной ноты и не коснулся рояля. Дебюсси добавлял: «я хорошо знаю, что это не имеет значения ввиду событий; но я не могу помешать себе думать об этом с грустью... в мои годы утраченное время утрачено навсегда»[5]. Дебюсси жаловался, что бездействие его «грызет».

В письме к Дюрану от 30 сентября (уже из Па-

[1] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 54.
[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 124.
[3] Там же, стр. 125.
[4] Там же, стр. 126.
[5] Там же.

рижа) Дебюсси вновь подчеркивал бесполезность поездки в Анжер (чтобы избежать немецких аэропланов и не подвергать опасности Шушу).

Тем временем желание и способность сочинять понемногу пробуждались. В письме к Дюрану от 9 октября читаем: «Если бы я отважился и, особенно, если бы я не боялся некоей банальности, навлекаемой этим родом сочинений, я охотно написал бы героический марш... Но, еще раз, заниматься героизмом спокойно, в безопасности от пуль, кажется мне нелепым» [1].

В этом же письме любопытно очень меткое и ядовитое интонационное наблюдение Дебюсси: говоря о солдатской музыке вокруг его дома, Дебюсси замечает, что «эти сигналы, эти ритмы неотразимо напоминают лучшие темы двух «Рихардов»! Если у Вас есть вкус к нравоучениям, Вы можете извлечь одно из них из этого сопоставления» [2].

Из весьма немногих сочинений Дебюсси, относящихся к 1914 году, «Шесть античных эпиграфов» для фортепиано в четыре руки были закончены еще до войны, в июне. Но это (как уже упоминалось) была лишь переделка старой партитуры для двух арф, двух флейт и челесты, написанной зимой 1900—1901 годов с целью сопровождения инсценировки «Песен Билитис». 11 июля 1914 года Дебюсси писал Дюрану, что некогда намеревался сделать из этих пьес оркестровую сюиту, но «времена тяжелые и жизнь еще тяжелее для меня» [3].

Видимо, в окончательной редакции «Шесть античных эпиграфов» были приведены в соответствие с новыми требованиями усложненной гармонии Дебюсси, особенно охотно пользующейся политональностью.

Пьесы эти нельзя назвать выдающимися среди остального наследия Дебюсси, но они содержат немало свойственных композитору красивых тонкостей.

[1] Там же, стр. 128.
[2] Там же, стр. 129.
[3] Там же, стр. 122.

Так, в первой из пьес («Чтобы вызвать Пана, бога летнего ветра») изящна пентатоника, во второй («Безымянной гробнице») колоритны целотонные и политональные наслоения, создающие легкую, туманную гулкость некоторых созвучий. В третьей пьесе («Чтобы ночь была благосклонной») обращают внимание развитые эффекты целотонности, а в четвертой («Танцовщице с кроталами») — натуральная диатоника, чередующаяся со сложными хроматическими гармониями больших и малых септим. Последние две пьесы, пожалуй, наиболее цельны и образны из всех.

В пятой пьесе («Египтянке») чутко выдержан сумрачный, слегка терпкий колорит, на фоне которого рисуются томные и загадочные фиоритуры, словно исполняемые то флейтой, то кларнетом. Квартово-секундовые гармонии второго фрагмента очень плавно подготавливают некоторое оживление танца, который затем столь же постепенно угасает.

В шестой пьесе («Чтобы поблагодарить утренний дождь») находим один из образов настойчивого «капанья» у Дебюсси. Здесь при посредстве остинатных секунд и хроматизмов, выдержанных нот баса и легких, острых подголосков достигнута почти иллюзорная в своей интонационной правдивости звукопись унылых и однообразных шумов дождя.

Выше мы цитировали письмо Дебюсси, не решавшегося написать героический марш из боязни впасть в банальность. В ноябре Дебюсси нашел выход: он сочинил «Героическую колыбельную» для фортепиано и посвятил ее бельгийскому королю Альберту I и его солдатам[1]. «Это все, что я мог сделать...»,— писал Дебюсси Роберу Годе 1 января 1915 года, вновь ссылаясь на свою «военную неполноценность»[2]. В декабре 1914 года Дебюсси сделал оркестровую редакцию «Героической колыбельной».

[1] С просьбой написать небольшое сочинение для «Книги короля Альберта» обратилась к Дебюсси английская газета «Daily Telegraph».

[2] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 143.

«Героическая колыбельная» очень симптоматична, как первый отклик Дебюсси на события войны. Характерно, что в поисках колорита этой пьесы Дебюсси вновь обратился к Мусоргскому, тем мрачным и суровым сторонам его образного мира, которые яснее всего выступили в таких сочинениях, как баллада «Забытый», циклы «Песни и пляски смерти» и «Без солнца», некоторые фрагменты «Хованщины». Выбор излюбленной Мусоргским тональности ми-бемоль минор, конечно, не был случайным. Вслед за Мусоргским (но, разумеется, сохраняя собственную индивидуальность и собственные эстетические требования!) Дебюсси пошел во всем складе пьесы, строя ее в низком и среднем регистрах с ритмом медленной, тяжелой и неумолимой поступи. Соответственно изложенной оказалась и мелодия бельгийского национального гимна «Брабансоны» в средней части пьесы. При этом Дебюсси немногими штрихами будто доносящихся издали приглушенных фанфар оттенил значение «Героической колыбельной» как пейзажа, рисующего окутанные ночным мраком поля войны.

«Героическая колыбельная» явилась очень выразительным и типическим откликом пацифиста, со скорбью, ужасом и отчаянием внимающего жестоким обстоятельствам войны, но далекого от возможности гневно протестовать и бороться. Тем не менее, в строгой музыке этой пьесы сказались черты стоической сдержанности Дебюсси, которые сопутствовали последним годам его жизни вообще.

В письме к Годе от 1 января 1915 года Дебюсси говорил о тяготах преодоления иноземных влияний во французской культуре. Он писал также о громадной трудности для него сочинять музыку во время войны и о том, что «Героическая колыбельная» поневоле заставила вернуться к композиции. Однако первоначальный внешний толчок пробудил влечение к творчеству, которое стало оживать.

6 января 1915 года в письме к Валлери-Радо Дебюсси отмечал, что понемногу начал сочинять и чув-

ствует потребность способствовать возрождению истинной французской традиции, восходящей к Рамо и ставящей своей целью «французскую ясность». Дебюсси призывал своего адресата «жить с той независимой интенсивностью, которая является наилучшим способом жизни» [1].

Цитированное письмо симптоматично — Дебюсси в новых, тревожных и трудных условиях обретает известную душевную устойчивость, вслед за которой приходит и радость творчества. Теперь его влекут и заботят надежды оказать обществу посильную пользу.

В письме к Дюрану от 27 января Дебюсси приветствует предпринятые Дюраном издания классической музыки для замены немецких. Он отмечает, что в изданиях Петерса четырехручные переложения симфонической музыки «звучат плохо». Сам Дебюсси берется редактировать сочинения Шопена.

В письме от 18 февраля к тому же адресату читаем, что Дебюсси сильно болен гриппом и «разрушен, как маленькая деревня после визита бошей» [2].

Работая над выбором текстов Шопена, Дебюсси то доверяет изданию Фридмана [3], то заявляет о своей решимости «избегать уроков Шольца, Фридмана и других выправителей гармонии...»; «я всегда питал отвращение к этому роду неделикатностей»,— пишет он [4].

Разумеется, Дебюсси никак не был приспособлен к роли научного, строго объективного редактора и, в конце концов, руководствовался своим вкусом. Кстати сказать, работа над редактированием сочинений Шопена послужила, по-видимому, основным толчком к возникновению серии из двенадцати фортепианных этюдов.

11 марта в «L'Intransigeant» была опубликована статья, по-видимому, не написанная, но лишь подпи-

[1] Pasteur Vallery-Radot. Tel était C. Debussy, стр. 140.
[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 131.
[3] Там же.
[4] Там же, ст. 132.

санная Дебюсси; в ней композитор призывал к восстановлению и укреплению национальных начал французской музыки (утраченных со времен Рамо), называя музыку «великой утешительницей».

22 марта 1915 года Дебюсси писал д'Аннунцио: «Моя мать тяжело больна, и я не решаюсь просить Вас приехать, так как не могу ее покинуть сейчас» [1].

День спустя мать Дебюсси умерла. Никогда не питая к ней подлинно глубокой привязанности, композитор все же воспринял ее смерть как чувствительную потерю. 5 мая он писал Валлери-Радо: «Моя бедная старая мать мертва и моя теща недавно умерла. Они были милыми и добрыми — я могу сожалеть о них почти в равной мере. Практическая бесполезность моей жизни продолжает тяготить меня, что особенно усугубляется немного нелепыми сетованиями, которые не перестаешь слышать вокруг себя» [2].

12 мая Дебюсси после долгой разлуки встретился в Обществе авторов и драматических композиторов с Рене Петером. Дебюсси пришел голосовать за Андре Мессаже. «Послушай, Клод,— сказал Петер,— я хочу тебе признаться... Дебюссисты меня раздражают!»

«Меня они убивают»,— отвечал композитор [3].

В письме от 29 мая Дебюсси благодарил Дюрана за настройщика, который содействовал тому, чтобы его немецкое фортепиано (Бехштейн) зазвучало «по-французски» [4]. 30 мая в письме к тому же адресату композитор вновь отмечал страдания «долгой засухи» своего творчества, вызванные войной. Он писал, что мечтает уехать из Парижа как можно скорее.

С 12 июля до середины октября Дебюсси с женой и Шушу жил в Пурвиле, около неизменно любимого моря. Здесь творчество его оживилось и развернулось.

[1] «Debussy et D'Annunzio», стр. 102

[2] Pasteur Vallery-Radot. Tel était C. Debussy, стр. 141.

[3] Peter, стр. 197.

[4] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 134.

В письме к Дюрану от 22 июля Дебюсси выражал свою веру в победу, в то, что «французская душа останется всегда ясной и героической». Он ощущал теперь потребность ждать, терпеть и закаляться в страданиях, работать «ради той красоты, в которой народы инстинктивно нуждаются» [1].

Письмо к Дюрану от 5 августа полно тревог. Дебюсси боится открыть газету, чтобы не впасть в состояние, преследовавшее его в Париже. Он думает о французской молодежи, скошенной войной, называет немцев «торговцами культуры», опасается, как бы русские не объединились с ними. Характерно признание: «Я хочу работать не столько для меня, сколько для того, чтобы дать доказательство, пусть самое маленькое: будь тридцать миллионов бошей — французскую мысль не разрушить, даже пытаясь ее притупить перед тем, как уничтожить» [2].

12 августа Дебюсси писал Сегалену: «Сжать Вам руку — редкая радость... обитатели городов вызывают у меня отвращение своими беспрестанными колебаниями между оскорбительным пессимизмом и оптимизмом, достойным пивной...» [3]

В письме к Дюрану от 19 августа мы встречаем самоопределение «французский музыкант Клод Дебюсси», которое, как известно, стало в последние годы жизни композитора его патриотическим девизом [4]. Дебюсси с радостью сообщает, что избавился от тяжкого груза бездействия и начинает работать «как честный парень».

1 сентября Дебюсси пишет Дюрану, что охотно купил бы (если бы были деньги) «Мой Угол» — дом, где он живет в Пурвиле — из одной лишь благодарности за то, что он обрел здесь опять способность творчества. «Когда я вновь думаю о небытии последнего года, холод пробегает у меня по спине...» [5].

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 139.

[2] Там же, стр. 141.

[3] «Segalen et Debussy», стр. 138.

[4] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 145. Д'Аннунцио называл Дебюсси «Клодом Франции».

[5] Там же, стр. 149.

И Дебюсси радуется солнцу, вдруг выглянувшему взамен дождя и серости.

Соприкосновение с суетой человеческой жизни раздражало и обескураживало (так в письме к Дюрану от 6 сентября Дебюсси называл Дьепп «невыносимым англо-французским городом» [1]). Зато творчество сладостно увлекало и отвлекало. Из письма к Дюрану от 16 сентября видно, что Дебюсси забывает о еде и отдыхе ради своей новой музыки. Когда он сочинял сонату для флейты, альта и арфы, «вся нынешняя жизнь была очень далеко. Стройные периоды развертывались, забывчивые в отношении столь близких смятений; наконец, это было так прекрасно, что я должен почти извиняться» [2].

По мере приближения дня отъезда из Пурвиля, Дебюсси начинал грустить. «Прощай, прекрасное молчание! — писал он 20 сентября Энгельбрехту.— Прощай, несметный шум моря, который властно советует не терять своего времени!»

«Не будем жаловаться; нельзя всегда быть маленьким любимцем богов. Подумаем о бедных ребятах, которые бьются в траншеях, лишенных и малейшего современного комфорта» [3].

И 27 сентября в письме к Дюрану: «Прощай, море, прощай, спокойствие! Решительно, я созрел для жизни под вольным небом, среди скромных деревьев. Большие города пугают меня, там надо пожимать слишком много сомнительных рук. Во мне не отвращение, не мизантропия, но потребность сосредоточиться на том, что остается у меня от способности мыслить, а «город», конечно, распыляет это.— Подумайте о бедствии журналистов, которые пытаются взломать ваши замыслы — даже раньше, чем можешь их осуществить!» [4].

В начале октября Дебюсси писал Дюрану:

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 154. Д'Аннунцио называл Дебюсси «Клодом Франции».
[2] Там же, стр. 154.
[3] G. et D.-E. Inghelbrecht. C. Debussy, стр. 200—201.
[4] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 155.

«Я пользуюсь моими последними днями свободы, считая Париж родом добровольной тюрьмы, где уже нет права мыслить, так как у стен там невероятные уши!.. В конце концов, это жизнь... Нет права брюзжать, если она нынче пожаловала вам три месяца спокойствия» [1].

4 октября Дебюсси писал Валлери-Радо, что передать впечатления войны, видимо, очень трудно, не впадая в искусственность и театральность. Отмечая красоты моря и «абсолютное спокойствие» в Пурвиле, Дебюсси выражал благодарность этому спокойствию за возможность заниматься творчеством, которое было бы немыслимо в «гревожащих потемках Парижа». Он жалел, что около 12-го надо уже уезжать, чтобы вновь встретиться с «пустым героизмом очаровательных парижан» [2].

В письме к Дюрану от 9 октября Дебюсси с грустью упоминал о близком дне отъезда. «Однако,— писал он,— я буду сочинять до последней минуты, как Андре Шенье, пишущий стихи перед тем, как взойти на эшафот! Это сравнение, хотя и мрачное, содержит в себе долю истины» [3].

Вернувшись в Париж 12 октября, Дебюсси писал два дня спустя Годе о прожитых им в Пурвиле трех месяцах, наполненных творческим трудом: «Конечно, нет необходимости в том, чтобы я писал музыку, но я умею делать только это почти хорошо... итак, я писал, как бешеный, или как тот, которому предстоит умереть завтра утром». По словам Дебюсси, он за эти три месяца не забыл о войне и лучше постиг ее «ужасную необходимость». Он несколько утешал себя мыслью о том, что может в меру своих сил заботиться о восстановлении хотя бы малой части той красоты, против которой свирепствуют силы войны. Он вновь писал об упадке оригинальности французской культуры, о последствиях вагнеризма, о невнимании к Рамо.

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 157.
[2] Lettres de Debussy à sa femme Emma, стр. 59.
[3] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 158.

«В этот момент спрашиваешь, в чьи объятия музыка могла бы упасть. Молодая русская школа протягивает нам свои; на мой взгляд, они стали столь мало русскими, как только возможно. Сам Стравинский опасно уклоняется в сторону Шёнберга, но, впрочем, остается самым чудесным оркестровым механизмом этого времени».

«Итак, где французская музыка? где наши старые клавесинисты, у которых столько подлинной музыки? Они обладали секретом того глубокого изящества, тех эмоций без эпилепсии, от которых мы отрекаемся, как неблагодарные дети...» [1]

В письме к Стравинскому от 24 октября Дебюсси также подчеркивал необходимость противопоставить разрушительным силам войны творчество. Он говорил, что «закрыть окна» на красоту — «грубая бессмыслица, которая одновременно уничтожает подлинный смысл жизни. Но надо будет открыть глаза и уши, когда необходимый шум пушки уступит место другим звукам!.. Надо будет очистить мир от этого дурного семени. Надо будет убить микроб ложного величия, организованной мерзости», которая является «попросту слабостью».

Дебюсси призывал Стравинского бороться за истинный прогресс в искусстве, приветствуя его как большого русского художника. В этом сказывалось очевидное стремление Дебюсси направить Стравинского на русский лад, оторвать его от космополитических тенденций.

«Это так прекрасно,— писал Дебюсси,— принадлежать своей стране, быть привязанным к ее земле как самый скромный из крестьян! И когда чужестранец вступает на нее своими ногами, как горько интернационалистское бахвальство!» [2]. При этом Дебюсси подчеркивал очевидное стремление немцев уничтожить французское искусство и французскую землю.

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 145.

[2] Политическая ограниченность Дебюсси не позволила ему понять разницу между космополитизмом и интернационализмом.

«Состояние войны,— писал Дебюсси,— по крайней мере, в том случае, если в ней принимают прямое участие, есть состояние, противоречащее мысли. Лишь олимпийский эгоист Гёте, кажется, мог работать в день, когда французы вошли в Веймар».

Из попутных сообщений Дебюсси о болезнях его жены и Шушу мы видим, что и домашний мир не мог его радовать [1].

Сам Дебюсси в это время был уже тяжело болен — у него развивался рак прямой кишки, который свел его в могилу два с половиной года спустя.

В письме к Дюрану от 23 ноября Дебюсси высказывал недоверие к русским, полагая, что они склонны относиться к французам с пренебрежением. Вместе с тем, он был заинтересован постановкой «Пеллеаса и Мелизанды» в Петербурге и довольно сочувственно отозвался о статье-рецензии В. Г. Каратыгина [2].

В конце ноября 1915 года врачи Креспель и Дежарден, освидетельствовав Дебюсси и найдя у него рак, скрыли это от больного. 7 декабря ему была сделана операция [3]. 26 декабря Дебюсси писал Дюрану: «Я продолжаю культивировать страдание... Как будто нужно терпеть» [4].

К концу 1915 года завершился период последнего подъема творчества Дебюсси, и наступил последний, сравнительно недолгий, но мучительный период его жизни.

В 1915 году Дебюсси написал ряд сочинений, совокупность которых свидетельствует об очень значи-

[1] Avec Stravinsky, стр. 203.

[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 159—160. См. статью В. Г. Каратыгина «Музыкант-импрессионист» (газ. «Речь», 1915, № 290).

[3] Поздно вечером 6 декабря Дебюсси в краткой записке к жене, намекая на возможность неблагоприятного исхода операции, выражал свою любовь к Эмме и Шушу, надежду уцелеть в их памяти (см. C. Debussy. Catalogue d'exposition. Paris, 1962, стр. 62).

[4] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 161. В последние годы жизни Дебюсси был гордым и стоическим больным. Он старался скрывать свои страдания (см. Dietschy стр. 237).

тельной творческой активности и о страстной борьбе композитора за возможность и право творить в условиях, столь неблагоприятных для его хрупкого и изысканного искусства. Естественно, что музыка Дебюсси при этом уже не смогла обрести свой прежний свободный полет, она тревожно билась посреди сомнений и колебаний, то ища одиночества, то пытаясь откликнуться на «злобы дня».

Дебюсси, следуя ранее наметившейся тенденции своеобразного неоклассицизма, задумал написать шесть сонат для различных ансамблей инструментов. Две из них (соната для виолончели и фортепиано и соната для флейты, альта и арфы) были сочинены летом 1915 года. В это же время возникли 12 этюдов для фортепиано и сюита «Белым и черным» для двух фортепиано.

Соната для виолончели и фортепиано сочинялась в конце июля и начале августа. Дебюсси посвятил ее (как и всю серию сонат) жене, а на первой странице подписал под своим именем слова — «французский музыкант», отныне постоянные.

При сочинении этой сонаты Дебюсси сознательно стремился к стилизации, воскрешая формы французских сонат XVII—XVIII веков и, одновременно, готовясь вложить в музыку программность старинной итальянской комедии (согласно первоначальному замыслу, соната должна была носить заглавие «Пьерро, поссорившийся с луной»). Но стилизация (как и обычно у Дебюсси) сочеталась с соблюдением собственного стиля. Сам Дебюсси писал по поводу этой сонаты Дюрану 5 августа 1915 года: «Не мне судить о ее совершенстве, но я люблю ее пропорции и форму — почти классическую в хорошем смысле слова» [1].

Соната для виолончели и фортепиано импонирует ясностью конструкции и большим лаконизмом. В ней много изобретательности по части ритмов, гармоний и фактуры (в частности, партия виолончели очаро-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 142.

вывает богатством регистровых контрастов и штрихов).

Однако Дебюсси не удалось создать в этом произведении что-либо подлинно свежее, открывающее новые горизонты. Он лишь с изысканным мастерством модернизировал старые сурово-сдержанные образы народных и грегорианских напевов, мелодики труверов и, напротив, накидывал на свои привычные краски полупрозрачный покров архаизирующей стилизации. Дебюсси, бесспорно, боролся (и очень последовательно) за «французский вкус», «французский стиль», но он делал это, как бы уклоняясь от задач окружающей жизни.

Волей-неволей, интересы формы начинали заслонять задачи эмоции. Возникала характерная музыка, высказывающаяся умно, изящно, с большим достоинством, но даже и не претендующая на то, чтобы захватить, увлечь (ведь этим была бы нарушена эстетика «аристократического» выражения чувств!). Когда же стихийная, подспудная эмоция все-таки прорывалась (как, например, в конце финала),— сразу делалось ясным, что она очень ослабела и не может сравниться с прежними «экстазами» Дебюсси. Жесточайшим и грубейшим деяниям войны композитор демонстративно противопоставлял нежное, узорчатое, хрупкое, как бы желая подчеркнуть, что пушки при всей своей злой силе неспособны уничтожить фарфор.

Не менее симптоматичными (хотя и во многом по-другому) явились 12 этюдов для фортепиано, написанные Дебюсси в августе-сентябре 1915 года. Композитор некоторое время колебался, кому посвятить этюды — Шопену или Куперену. В конце концов они были посвящены памяти Шопена. Сочиняя этюды, Дебюсси, по собственному признанию, стремился к «вершинам» исполнительских трудностей, к «рекордам» техники[1]. 27 сентября он писал Дюрану по поводу этюдов: они «успешно подготовят пиани-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 150.

стов к лучшему пониманию того, что нужно входить в музыку только с устрашающими руками!» [1].

В несколько ироническом предисловии к этюдам Дебюсси говорил только о технике и предлагал «искать свои аппликатуры!» Но было бы совершенно ложным полагать, что музыка этюдов Дебюсси ставила своей задачей чисто технические цели. Напротив, автор, издавна близкий к эстетике импрессионистов-живописцев, и тут искал образной этюдности. Однако, в связи с глубокими изменениями содержания искусства Дебюсси в последние годы его жизни, изменился и характер образности.

В этюдах пересеклись две основные тенденции позднего периода творчества Дебюсси. С одной стороны, композитор неоднократно выразил тут намерения придать своей музыке те или иные четкие контуры, «классические» черты. Но, с другой стороны, возвраты импрессионизма, притом достигавшие крайней изощренности, были очень сильны. В итоге возникло своеобразное сочетание жесткостей с расплывчатостями и конструктивностей с мимолетностями.

Сколь бы ни стремился Дебюсси к четкому конструированию своих этюдов, постоянно прорывалось смятение его души, побуждающее дробить музыку на мелкие отрезки, преувеличивать контрасты затиший и порывов. Композиторское мастерство этюдов очень велико и сказывается, прежде всего, в виртуозном владении бесчисленными оттенками фортепианной фактуры и звучности, в феноменальной изобретательности деталей. Однако это мастерство не оживляется полнотой содержания. Напротив, постоянно чувствуется, что Дебюсси, как никогда ранее, умеет говорить, но былого богатства эмоций нет — душа теряет гибкость и каменеет.

Лишь иногда, как, например, в начале этюда «Сексты» (№ 4) [2], в одном из фрагментов этюда

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 155.

[2] Кстати сказать, имевшем нежное посвящение жене (см. Dietschy, стр. 230—231).

«Украшения» (№ 8, там, где в ключе сначала четыре бемоля, а затем четыре диеза), в тактах 15 и последующих этюда «Противоположение звучностей» (№ 10) — проглядывают непосредственность и теплая эмоциональность. Несравненно чаще они оттеснены наблюдательностью и изобретательностью.

Примечательна также роль опуса этюдов как произведения, полного воспоминаний о собственном творчестве. Стоит вслушаться, и мы откроем на этих страницах великое множество отзвуков. Дебюсси на протяжении этюдов словно перебирает и причудливо комбинирует старое из музея своих впечатлений, начиная ранними романсами и кончая «Морем», «Прелюдиями», «Детским уголком», «Св. Себастьяном».

При этом техника звукописи все время утончается и усложняется, одновременно теряя в своей образной рельефности и предметности. Именно так Клод Моне наедине со своими «Кувшинками» без конца искал новых и новых нюансов или самого изысканного варьирования старых, все менее интересуясь образным содержанием, целостностью своих живописных вариаций.

Очень примечательно и еще одно качество этюдов Дебюсси: звонкость и радость в них сравнительно редки. Несмотря на некоторые размашистые фрагменты и бравурные окончания, вся музыка этюдов кажется затянутой густым, сумрачным туманом, сквозь который прорываются то блестки, то лучи света, снова поглощаемые мглой. Несмотря на оживление своего творчества, Дебюсси все же оставался глубоко подавленным событиями войны, сковавшими вдохновения его музы.

Вторая из сонат (для флейты, альта и арфы) была написана в конце сентября и начале октября 1915 года. Выше мы уже цитировали слова Дебюсси об этой сонате, за сочинением которой он забывался, как в блаженном сне. Признание существенное, поскольку в сонате для столь изысканного ансамбля Дебюсси нашел чрезвычайно мягкие, вкрадчивые

краски, особенно тонко сливающие черты импрессионизма с новыми неоклассическими тенденциями, культивирующими отзвуки далекого прошлого.

Правда, и в этой сонате оказалось немало рассудочной музыки, в которой автор как бы кокетничал капризностью пересекающихся инструментальных узоров и ритмических фигур. Но все же общий характер сонаты для флейты, альта и арфы выделился редкой грациозностью и пластичностью — вероятно, именно поэтому Дебюсси нежно полюбил ее. Очевидно, ему очень хотелось развивать свое творчество в данном направлении модернизированного «клавесинизма», но суровая действительность препятствовала этому. Позднее, в 1916 году, Дебюсси не раз сожалел, что уже не может написать что-либо подобное. Так, в письме от 4 сентября 1916 года к Годе Дебюсси с горечью писал по поводу сонаты для флейты, альта и арфы: «Она принадлежит к тому времени, когда я еще мог писать музыку. Она даже напоминает, как мне кажется, очень старого Клода Дебюсси, того, что сочинил «Ноктюрны» [1]. А в другом письме к Годе, более позднем (от 11 декабря 1916 года), Дебюсси вновь вспомнил эту сонату, отмечая, что «не краснеет за нее, написанную тем Дебюсси, который мне больше не известен!.. Это ужасно грустно, и я не знаю — надо ли смеяться или плакать? Быть может, и то, и другое?» [2]

В 1915 году Дебюсси написал также два сочинения, непосредственно связанных с войной.

Одно из них — сюита «Белым и черным» для двух фортепиано — возникло летом. Название сюиты как бы предполагало намеренное ограничение красок. Композитор писал по этому поводу Годе 4 февраля 1916 года: «Эти пьесы хотят извлечь их колорит, их эмоцию из простого фортепиано, подобно серым тонам Веласкеза...» [3].

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 158.
[2] Там же, стр. 165.
[3] Там же, стр. 149. Вероятно, Дебюсси имел в виду и ассоциацию с белыми и черными клавишами.

Сюита имеет три части[1]. Первой из них предпослан эпиграф из «Ромео и Джульетты» Гуно[2], намекающий на тех, кто не принял участия в «танце» войны и поэтому должен признаться в своем физическом недостатке. Музыка этой быстрой пьесы заметно уступает лучшим стремительно-токкатным образам Дебюсси, но любопытна, как очевидная звукопись суеты войны. Тревожная торопливость выражена неустанным бегом триолей, который пронизывается или прерывается временами воинственными кличами, возгласами и фанфарами.

Вторая пьеса имеет эпиграф из «Баллады против врагов Франции» Ф. Вийона. Она посвящена памяти двоюродного брата Дюрана, лейтенанта Жака Шарло, убитого на войне 3 марта 1915 года.

Из письма Дебюсси к Дюрану от 14 июля 1915 года мы узнаем, что он несколько изменил первоначальный колорит этой пьесы, сочтя его слишком мрачным и напоминающим «Капричос» Гойи. В другом письме к Дюрану (от 22 июля) Дебюсси сообщает о том, как ввел в пьесу тему хорала Лютера, а перед концом дал намеки на интонации Марсельезы. Сам Дебюсси ценил эту пьесу и считал ее, пожалуй, самой удавшейся из сюиты (см. письмо к Дюрану от 1 ноября 1915 года). Однако она написана, в сущности, холоднее и формальнее, чем первая. Правда, начало пьесы представляет выразительную звукопись военного пейзажа с отголосками фанфар, смутных шумов, далеких пушечных выстрелов. Что же касается картины немецкого наступления, то она содержит лишь интересное зерно замысла, позднее осуществленного столь блестяще С. Прокофьевым в «Александре Невском». Сама же музыка Дебюсси довольно бледна и лишена образной рельефности.

Третья и заключительная часть цикла имеет

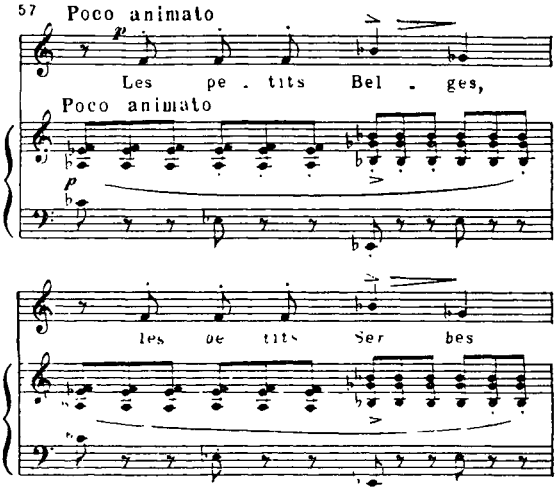
[1] Первоначально они назывались «каприччио».
[2] Либретто Барбье и Карре.

совсем краткий эпиграф из Шарля Орлеанского[1]. По-видимому, образ этой пьесы, рисующей зимнюю метель, запорошку, также связан с думами о невзгодах и страданиях войны. Но музыка опять-таки бледновата, формальна и многословна. Стоит вспомнить поэтическую печаль маленькой пьесы «Снег танцует» из «Детского уголка», как сухость и поверхностность финального пейзажа из сюиты «Белым и черным» станут особенно заметными.

Несравненно более сердечным и впечатляющим явилось сочинение Дебюсси для голоса с фортепиано «Рождество детей, не имеющих больше крова», написанное им на собственный текст в конце 1915 года, перед операцией[2]. Здесь повествуется о страданиях детей от лица самих детей, которые жалуются на жестокость немцев, грустят о судьбе обездоленных маленьких бельгийцев, сербов, поляков и желают победы Франции.

В музыке этой пьесы печальная и моментами взволнованная, но всюду сдержанная декламация выступает на фоне простейшего аккомпанемента остинатных, но разнообразно трактованных триолей. Пользуясь скромными контрастами и кульминациями, Дебюсси, однако, с подкупающей четкостью выделяет и чередует различные оттенки детской печали — то тихой и усталой, то загорающейся протестом и гневом, а под конец оживленной верой в победу. Любопытно, что в этой небольшой пьесе возродились большие традиции. Стремясь к правдивости декламации, Дебюсси как бы снова вспомнил Мусоргского, и в следующем отрывке ясно чувствуются отголоски монолога Бориса из второго действия «Бориса Годунова»:

[1] «Зима, вы омерзительны» — первые слова стихотворения, положенного на музыку Дебюсси (для хора a cappella) в 1908 году.

[2] Есть также вариант для детского хора.

«Рождество детей, не имеющих больше крова» имело большой успех — особенно в Бельгии, оккупированной немцами. Андре Капле, а затем Анри Бюссер собирались оркестровать эту пьесу, но Дебюсси не согласился. Он говорил Бюссеру: «Нет! Я хочу, чтобы эта пьеса пелась с самым скромным фортепианным аккомпанементом; не надо терять ни одного слова из текста, вдохновленного хищностью наших врагов. Это единственный мой способ воевать!» [1]

4 января 1916 года, в письме к Годе Дебюсси сообщал о своей болезни, операции, и выражал надежду на естественное выздоровление. Он вновь собирался вернуться к сочинению оперы «Падение дома Эшеров». В этом же письме Дебюсси любопытно высказывание о Стравинском:

«Он говорит: моя «Жар-птица», моя «Весна священная» — как ребенок говорит: мой волчок, мое серсо. И верно: это избалованный ребенок, сующий порою свои пальцы в нос музыке. Это также молодой дикарь, который носит шумные галстуки, целует

[1] См. Vallas, стр. 418.

руки женщинам, наступая им на ноги. Состарившись, он станет невыносимым, то есть не будет выносить никакой музыки, но сейчас он неслыхан. Он похваляется дружбой со мной, так как я помог ему взойти на ступеньку той лестницы, с вершины которой он бросает гранаты — не все взрывающиеся. Но скажу еще раз, он неслыхан»[1]

В январских и февральских письмах к Дюрану Дебюсси не раз сообщал о своей болезни и различных попытках лечения, то надеясь, то теряя терпение и веру.

31 января Эмма известила Валлери-Радо об опасном состоянии здоровья Дебюсси и о том, что ему стало несколько легче[2].

В письме к Годе от 4 февраля Дебюсси упоминает о болезни, о «шестидесяти днях разнообразных мучений». «Когда уже кончится эта ненависть?» — восклицает он по поводу войны. «Когда перестанут поручать судьбу народов людям, рассматривающим человечество как средство карьеры?» Письмо заканчивается словами: «До свиданья, дорогой Годе, так как пришло время перевязки»[3].

В письме к Валлери-Радо от 15 февраля Дебюсси иронизировал по поводу болезни, приковывающей его к кровати. Ему казалось, что статуэтка Будды с камина смотрит на него насмешливо. А жаба-фетиш («Аркель») имела преимущество перед «бедным нетерпеливым инвалидом» быть произведением искусства. Дебюсси отмечал «хороший, нечего сказать, рекорд» — семьдесят третий день болезни[4].

Грустные мысли о болезни и беспомощности врачей находим и в письме к Годе от 3 марта.

12 марта в Италии Д'Аннунцио, ставший военным летчиком, раненый падает с самолетом и попадает на несколько месяцев в больницу, временно потеряв зрение. В телеграмме Д'Аннунцио к Эмме

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 148.
[2] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 60—61.
[3] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 150.
[4] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 61—62.

Дебюсси от 8 апреля читаем, что музыка Клода уже несколько недель служит ему единственным утешением. «Нужно нам поскорее поправиться,— добавляет он,— чтобы снова работать вместе» [1].

Но Дебюсси не становилось лучше. В письме от 2 мая к Валлери-Радо он был вынужден признать, что ему плохо и что присланные розы «слишком прекрасны» для него [2].

5 июня Дебюсси сообщал в своем последнем письме к Сегалену, что не без волнения перечел «Орфея» и вспоминал дискуссии с двумя карандашами в руках. Но он признавался, что музыка к этой драме слышится ему меньше и меньше, а сама концепция кажется фальшивой (зачем Орфею петь, ведь он — само пение) — следует оставить героев в их легендах, вне которых они становятся «нелепыми и напыщенными». «Буду ли я еще хорошо себя чувствовать? не смею больше надеяться...» — с тоской писал Дебюсси [3].

Характерны также слова из письма к Дюрану от 8 июня: «Поистине, жизнь для меня слишком тягостна, и, сверх того, у Клода Дебюсси, который не делает больше музыку, нет больше смысла существовать» [4].

Дебюсси лечили радием, и к лету 1916 года его состояние несколько улучшилось. В письме к Годе от 15 июня он сообщал: «Мне лучше, но не настолько, чтобы воспевать победу». «Обрету ли я когда-нибудь вновь мою активность, это желание всегда идти дальше, которое заменяло мне хлеб и вино?» [5].

В письме к Дюрану от 3 июля звучит стоическое решение работать: «Если мне суждено вскоре исчезнуть, я хочу, по крайней мере, попробовать исполнить мой долг» [6].

[1] «Debussy et D'Annunzio», стр. 105.
[2] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 62.
[3] «Segalen et Debussy», стр. 141—142.
[4] «Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 165.
[5] C. Debussy à deux amis, стр. 155.
[6] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 166.

19 августа Эмма писала Валлери-Радо, что Дебюсси начал работать, играть, даже петь, что он обходится без санитара, без слуги, часто даже без врача [1]. Начал он и выходить. Отправившись однажды на площадь Мадлен повидать Дюрана, он вернулся домой глубоко опечаленный. «Бывают моменты в жизни,— писал он Дюрану 22 августа,— когда не застать друга равносильно худшим бедствиям. Я поднялся к себе, как приговоренный к... жизни! Сердце полно горечи» [2].

Письмо к Годе от 4 сентября вновь фиксирует печальные мысли. «Я гляжу, как проходят дни, минута за минутой, подобно тому как коровы смотрят на проходящие поезда; я ложусь, почти уверенный, что не буду спать, надеясь, что завтра дело пойдет лучше, но все начинается сызнова... Болезнь — эта старая служанка смерти [3] выбрала меня полем для опытов. Бог знает, почему? Я работаю — лишь для того, чтобы убедиться, что должен бы ничего не делать. Когда же все это кончится?» [4].

Вдобавок, Шушу и жена болели коклюшем, врач советовал переменить обстановку. Но Дебюсси иронизировал по адресу врачей: «Вы знаете, насколько у этих людей мало реального ощущения домашней жизни; они перевертывают все в доме, предписывают вам курортную жизнь, тогда как часто есть ровно столько, сколько надо, чтобы не умереть с голода».

Обстановка в семье, видимо, была неважной. По крайней мере, Дебюсси сравнивает свой дом с домом Эшеров, отмечая, что их сближает «повышенная чувствительность». «Ах, мой бедный Годе,— восклицает Дебюсси,— жить так — это худший из кошмаров» [5]. Кстати сказать, сюжет «Падения дома Эшеров» продолжал интриговать Дебюсси — он упоминает о ли-

[1] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 63.
[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 167.
[3] Слова из «Пеллеаса и Мелизанды».— *Ю. К.*
[4] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 156
[5] Там же, стр. 156—157.

бретто в письме к Дюрану, также написанном 4 сентября.

В начале октября Дебюсси с женой и дочерью все же покинули Париж. Они направились отдыхать в Муло (около Аркашона) — на берег Бискайского залива.

Море (Атлантический океан), как всегда, безмерно радовало Дебюсси. В письме к Годе от 6 октября он писал о море, как о «суровой и прекрасной музыке, никогда не фальшивой». Но здесь было хуже, чем в прошлом году в Пурвиле — из-за посредственной гостиницы и докучливых соседей. В частности, раздражала Дебюсси какая-то девица, постоянно игравшая Франка. «Бог мой! — пишет он в этом же письме.— Когда есть море и солнечные закаты, от которых можно плакать! Если бы я был солнцем, я отправился бы закатываться в другое место».

Дебюсси во многом сохранил свою прежнюю восприимчивость, но творческие силы все решительнее ему отказывали. Он жаловался Годе на то, что утратил способность «находить неизданные способы сочетания звуков. Теперь то, что я пишу, кажется мне всегда вчерашним и никогда завтрашним... Итак, я коснею на «заводах Небытия»...» [1]

В письме к Дюрану от 14 октября Дебюсси сообщал, что, «если бы не было Атлантики, запаха сосен, прелестного освещения — надо было бы уехать тотчас...», так как «менять пейзажи своих страданий ни к чему» [2].

Фотографии Дебюсси, относящиеся ко времени его жизни в Муло [3], рисуют нам его заметно изменившимся, сосредоточенным и печальным. Это не прежний вдохновенный художник со взглядом, трепетно устремленным вдаль, и даже не добропорядочный, слегка скучающий семьянин 1911 года (на пляже в

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 159—160. Выражение «заводы Небытия», любимое Дебюсси и не раз встречающееся в его письмах, принадлежит Жюлю Лафоргу.

[2] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 168—169.

[3] A. Gauthier, №№ 188—189.

Дебюсси с дочерью в Муло (1916)

Ульгате), но человек, воспринимающий жизнь скорбно и разочарованно, ищущий не радости и счастья, но лишь покоя и стоического достоинства.

24 октября Дебюсси с семьей вернулся в Париж. Опять потянулись долгие дни и недели страданий, бессонницы, тягостных мыслей. Получив от датского журнала вопрос — уменьшает или увеличивает нынешняя мировая война его веру в будущий вечный мир, Дебюсси воскликнул в письме к Годе от 11 декабря: «И зачем ставить вопросы, которые останутся без ответов, покуда будут существовать люди?» [1] Он читал во время бессонных ночей книгу Честертона «Наполеон из Нотинг Хилла».

В небольшом предисловии к сборнику статей о французской музыке Дебюсси (в декабре 1916 года) вновь призывал беречь и хранить французские традиции [2].

28 декабря Дебюсси писал Годе, что принял участие в благотворительном концерте, где, между прочим, аккомпанировал «Рождество детей, не имеющих больше крова». Пьесу пришлось исполнить три раза. «Это происходило в мире богатых буржуа с их привычно жесткими сердцами. Они плакали, дорогой друг,— настолько, что я спрашивал себя, не следует ли принести им извинения!» [3]

В 1916 году творческая активность Дебюсси резко уменьшилась. Различные замыслы (и старые, и новые) занимали его не раз, но оставались только замыслами. Правда, осенью 1916 года Дебюсси начал писать сонату для скрипки и фортепиано, но она подвигалась медленно. В 1916 году началась также работа Дебюсси над «Одой Франции» (на текст Л. Лалуа), кантатой для голоса с оркестром и хором. Героиней этого произведения должна была явиться Жанна д'Арк, отвлеченная от исторических событий и выступающая как символ Франции, в качестве му-

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 165.

[2] См Vallas, стр 404.

[3] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 168. Концерт состоялся 21 декабря.

ченицы, приносящей искупительную жертву[1]. Но это сочинение не было закончено Дебюсси — после его смерти нашли лишь черновики, которые были доделаны и даже напечатаны М. Ф. Гайаром.

В 1917 году Дебюсси продолжал мучительное существование тяжелобольного посреди усиливающихся трудностей жизни, разрухи и тревог, вызванных войной. В письмах к Дюрану, относящихся к февралю 1917 года, Дебюсси жалуется на холод (зима была необычно суровой), просит помочь достать хоть немного дров и угля. «Вчера,— читаем в одном из писем,— отправившись на поиски угля, я простудил поясницу и страдаю, как св. Себастьян»[2].

И дома Дебюсси не находил покоя, так как стал чувствителен к малейшим шумам. Он писал Дюрану 21 марта: «Если бы война не упразднила доброй части поездов, которые забавляются тем, что проходят под моими окнами, я бы сошел с ума... остаются трубы и барабаны... этого более, чем достаточно!»[3].

И все же Дебюсси пытался не утратить окончательно привязанность к жизни. В марте он задумывал осуществить концертную поездку по Англии и Швейцарии.

22 марта и 22 апреля Дебюсси вместе с д'Энди принял участие в двух благотворительных концертах.

Редактируя в это время (ради заработка) сонаты Баха для скрипки с клавиром, Дебюсси, пожалуй, впервые пришел к критике столь любимого им композитора. 15 апреля он писал Дюрану: «Когда старый саксонский кантор не имеет идей, он выезжает на чем угодно и поистине безжалостен. В итоге, он выносим только тогда, когда великолепен»[4]. Тут же Дебюсси выражал сожаление, что у Баха не было друга или издателя, который бы посоветовал ему пи-

[1] Историю этого произведения см. L. Laloy. Debussy, Paris, 1944, стр. 120—122.

[2] Letters de C. Debussy à son éditeur, стр. 173.

[3] Там же, стр. 175.

[4] Там же, стр. 179.

сать поменьше и пореже. Дебюсси находил, что «порою и даже часто» все мастерство письма Баха, подобное особой «гимнастике», не восполняет «ужасной пустоты», увеличивающейся от намерения извлекать любой ценой пользу из всякой идеи.

Весной 1917 года Дебюсси закончил свою сонату для скрипки и фортепиано (третью из серии шести задуманных), которой суждено было стать его последним произведением. Сочинение этой сонаты далось с большим трудом, оно протекало среди сомнений и колебаний, возвратов и переделок.

Уже 17 октября 1916 года Дебюсси писал Дюрану из Муло, что нашел «клеточную» идею финала, но не знает, как построить целое. Первая и вторая части были закончены в феврале 1917 года. Над финалом Дебюсси продолжал биться, колеблясь в выборе эмоционального строя, а то и пытаясь заменить недостаток вдохновения изобретательством. Сначала финал определился как «неаполитанский», но Дебюсси находил в нем слишком много откликов на окружающие тревоги. Однако попытки написать новый финал не удавались, и композитор возвратился к старой идее, несколько ее изменяя. «Это,— писал он Дюрану 23 февраля 1917 года,— одна из тех тысяч маленьких интимных трагедий, которые делают, опадая, не больше шума, чем роза, лишающаяся лепестков, и оставляют вселенную в покое» [1].

7 мая Дебюсси писал Годе, что соната «в силу очень человеческого противоречия полна веселого возбуждения. Не доверяйте в будущем произведениям, которые кажутся парящими в небе,— зачастую они коснеют во мраке угрюмого мозга. Таков финал этой сонаты, проходящий через самые любопытные деформации, чтобы закончиться простой игрой идеи, крутящейся вокруг самой себя, подобно змее, кусающей себя за хвост...» [2].

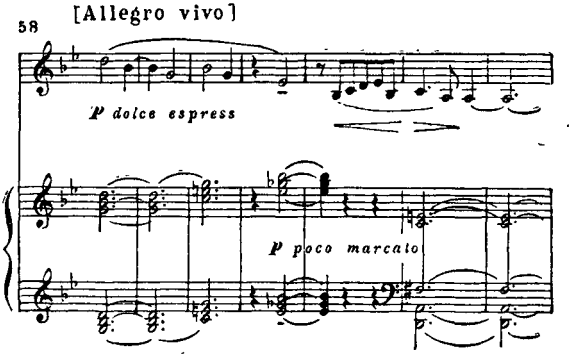
Аналогичные мысли о душевных противоречиях

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 174.
[2] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 171.

музыки скрипичной сонаты высказал Дебюсси и в письме к Валлери-Радо от 21 мая [1].

Робер Годе, очевидно, исходя из авторских признаний, находил в этой сонате и покорность наступающей зиме, и флирт Пёка или фантастического Пьерро с призрачной любовью, и бегство в образы неаполитанской весны — «род триптиха, брошенного на волю ветра судьбы» [2].

Как и все произведения самого позднего периода творчества Дебюсси, скрипичная соната носит следы какой-то принужденности, выбитости из колеи. Будто музыка сочиняется не всей душой, а некоей ее частью, уцелевшей после огромных, пагубных потрясений. Будто недостает опор, чего-то очень важного, даже основного. Но, вместе с тем, Дебюсси в этой сонате достиг моментами значительной ясности и убедительности.

Первая часть привлекает своим печально повествовательным, но не лишенным энергии тоном. В первой теме (которая как лейтмотив возобновляется в финале) есть что-то от мечтательной поэтики Франка:

В этой игре минорных и мажорных трезвучий, в акценте радужной краски нонаккорда, чувствуется и

[1] См. Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 64—65.
[2] A. Prunières. Autour de Debussy (suite). «La Revue Musicale», 1934, juin, стр. 26.

прежний Дебюсси. Далее увлекает мастерское развитие темы, в котором мы слышим и страстные взывания, сопровождаемые горестными нисходящими вздохами (такты 18—21), и энергичную поступь секвенций восьмых у скрипки вплоть до бурного возврата призывов (appassionato), и как бы притаившуюся в тени чувств интермедию с манящими красками септаккордов. Вторая тема (где контраст основан на терции: ми мажор — до мажор) более суха и надуманна. Однако в репризе первой темы восстанавливается и даже усиливается упругость музыки, терпкая свежесть колорита. Кода с ее вызывающими мажорными субдоминантами и дорийскими оборотами звучит сильно и мужественно.

Вторая часть сонаты завершает серию скерцозно-феерных образов Дебюсси, но интересна, главным образом, фактурной звонкостью и ритмической импульсивностью, отчасти и гармоническими изысками (например, одновременным сочетанием остинатных аккомпанирующих фигур ре-бемоль мажора и до мажора). Тематизм этой части расплывчат и не лишен претенциозности.

В финале сонаты господствует именно то отвлечение от страданий и печали в области внешней веселости, на которое указывал сам Дебюсси. Естественно, что подобная скрытность приводит к формальному характеру выражаемой эмоции, к очевидной механичности движения образов.

Скрипичная соната начинается искренне, но заканчивается скрытно, словно притворно. Этим своим ходом она как бы символизирует в миниатюре весь путь Дебюсси, творчество которого вначале развернулось с большой свободой и непринужденностью, а под конец все время искало спасительных «отходов» и боковых путей под ударами грозных событий и жизненных разочарований.

Несколько позднее, в письме к Годе от 7 июня 1917 года сам Дебюсси признался, что писал эту сонату, чтобы от нее отделаться, вдобавок «понукаемый моим дорогим издателем». «Эта соната,— с пе-

чальной искренностью заявил Дебюсси,— будет интересной с документальной точки зрения и как пример того, что́ больной человек может написать во время войны» [1].

5 мая 1917 года Дебюсси выступил в концерте — он исполнил вместе со скрипачом Гастоном Пуле свою последнюю сонату. В этом же концерте певица Роза Феар исполнила три песни Билитис, три Баллады на слова Вийона и «Рождество...».

Присутствовавший на концерте Андре Сюарес оставил такой портрет Дебюсси этого времени:

«Я был поражен не столько его худобой или разрушенностью, сколько его отсутствующим видом и глубокой усталостью. Лицо его имело цвет растопленного воска и пепла. Его глаза отражали не пламя лихорадки, но тяжелый отблеск прудов. В его сумрачной улыбке даже не было горечи, а сквозила скорее тоска страданий... Его кисть, круглая, гибкая, полная, немного великоватая, епископская висела на его руке, его рука — на его плече; его голова — на всем теле; и только эта голова жила — единственной, восхитительной и такой горькой жизнью». Садясь за фортепиано, Дебюсси «посмотрел на слушателей неторопливым взглядом из-под быстрых век — на манер тех, которые хотят видеть, оставаясь невидимыми... Его мучила стыдливость, как это может быть с артистом, которому отвратительно и почти позорно страдать».

Но игра Дебюсси на этом концерте «была волшебством, музыкой самой нематериальной и самой нюансированной из всех, которые когда-либо приходилось слышать. Он создавал звучности не как пианист, даже не как музыкант, но как поэт» [2]. Так прошло прощание Дебюсси с парижской публикой.

Два дня спустя, 7 мая, композитор писал Годе, что публика на концерте приветствовала сонату аплодисментами, но не так, как «Рождество...». «Что

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 174.

[2] A. Suarès. Debussy, «La Revue Musicale», 1920, 1-er décembre, стр. 123—124.

касается моего здоровья, то оно могло бы быть хорошим, если бы моральное состояние было лучше... Эта жизнь, в которой надо бороться ради куска сахара, ради нотной бумаги, не говоря уже о хлебе насущном, требует более закаленных нервов, чем мои» [1].

Дебюсси приходилось настраивать себя на то, что он выздоравливает, и 19 мая он писал Петеру: «Я был полтора года очень болен, и я сохранил от этой болезни величайшую бездеятельность» [2].

В письме к Туле от 20 мая Дебюсси с теплом вспоминал старые времена, добавляя, что ничего от них не осталось и что люди теперь стали «еще более гадкими». Тут же Дебюсси высказывал очень горькое и очень правдивое признание: «Если война не затронула меня физически, то она уничтожила меня морально; я погиб...» [3].

Тем не менее, 20 июня Дебюсси писал Туле о старом замысле «Как вам это понравится» и о желании к нему вернуться. «Вокальное начало может сыграть большую роль в «Как вам это понравится». Я рассчитываю не пропустить ни одну из песен, расцвечивающих текст» [4].

В конце июня Дебюсси присутствовал в Париже на концерте, где было очень удачно исполнено «Море» под управлением Бернардино Молинари.

В первых числах июля Дебюсси с семьей поселился в Сен-Жан де Люз, недалеко от Байонны, на берегу Бискайского залива. Он задумал новую серию сочинений — маленьких концертов для фортепиано с различными оркестровыми группами. В письме к Туле от 9 июля Дебюсси сообщал, что теперь находится близко от него, и не худо было бы возобновить совместную работу над «Как вам это понравится».

Но сил для работы уже не было. 22 июля Дебюсси писал Дюрану, что испытывает лишь ужасающую

[1] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 172.
[2] Peter, стр. 197—198.
[3] Correspondance de C. Debussy et P.-J. Toulet, стр. 102.
[4] Там же, стр. 108.

усталость и отвращение к работе. «Бывают утра, когда одевание кажется мне одним из двенадцати подвигов Геркулеса! — И я жду — не знаю чего, революции, землетрясения, которые избавили бы меня от этого труда... Надо бороться с болезнью и с самим собой... Я чувствую, что досаждаю всем» [1].

По воспоминаниям Мориса Буше, Дебюсси в Сен-Жан де Люз ходил с трудом, опираясь на палку. Избегал людей, но любил смотреть на море и игры детей на пляже. На солнечном берегу вид этого человека в черном костюме и фетровой шляпе был необычен и печален [2].

В письме к Годе от 28 июля Дебюсси описывал свою жизнь, море, купальщиков («которые могли бы быть менее безобразными»), попутно упоминал о живущем неподалеку Туле — «знаменитом юмористе, упорном алкоголике, лицо которого представляет закат солнца, написанный Ван-Донгеном...» [3].

5 августа Дебюсси был вблизи местожительства Туле, но не навестил его из боязни побеспокоить, о чем писал ему на следующий день, снова поднимая вопрос о сочинении «Как вам это понравится».

В Сен-Жан де Люз Дебюсси часто общался с молодой и талантливой пианисткой Маргаритой Лонг, проходя с ней ряд своих фортепианных сочинений. Согласно ее воспоминаниям, он был очень требователен, заботился о малейших частностях и оправдывал свою строгость желанием, чтобы после его смерти авторская традиция сохранилась [4]. Маргарита Лонг сберегла многие из важных исполнительских идей мастера, она увековечила их в своих статьях и книге «За фортепиано с Клодом Дебюсси».

Фотографии Дебюсси, сделанные в Сен-Жан де Люз [5], представляют его глубоко изменившимся, совершенно больным человеком.

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 183.
[2] См. M. Boucher. Claude Debussy. Paris, 1930, стр. 33.
[3] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 177.
[4] M. Long. Souvenirs sur C. Debussy.
[5] См. A. Gauthier, №№ 192—193.

И все-таки он нашел силы для последнего своего публичного выступления, которое состоялось в Сен-Жан де Люз в сентябре. Дебюсси исполнил с Гастоном Пуле свою скрипичную сонату.

В одном из сентябрьских писем к Дюрану Дебюсси вспоминал 1915 год, когда, сочиняя этюды, почувствовал себя вернувшимся к творчеству. Теперь он сочинять уже не мог и лишь подбадривал себя словами о необходимости стряхнуть «нагар» со своего мозга,— «а не то я отправлюсь прогуливаться в другой мир» [1].

В письме к Дюрану от 27 сентября Дебюсси обнаружил полное непонимание событий в России и полагал, что русским надо иметь двух «президентов» — настолько велика их страна и настолько петроградцы отличны в своих взглядах и в своей психологии от москвичей [2].

Около середины октября Дебюсси вернулся в Париж. Когда его навестил А. Брюно, он, показывая несколько листков бумаги с беглыми набросками, лежащих на рояле, воскликнул: «Вот! посмотри; я не могу больше сочинять!» [3].

Это же безмерно тягостное сознание выражено в письме к Годе от 31 октября: «Музыка меня совершенно покинула. Если из-за этого не стоит плакать, то это, по крайней мере, несколько нелепо. Но я ничего не могу поделать, я никогда никого не принуждал меня любить. Если музыке со мной плохо, пусть обратится в другое место; в случае необходимости я дам ей адреса, если не приятные, то полезные! Трудная сторона этого кризиса в том, что приходится продолжать писать: это худшее из наказаний! Почему у меня нет достаточно энергии, чтобы сделаться военным писателем?» [4].

1 ноября, в последнем своем письме к Дюрану, Дебюсси вновь упоминал о проекте «Как вам это по-

[1] Lettres de C. Debussy à son éditeur, стр. 187.
[2] Там же, стр. 189.
[3] Vallas, стр. 427.
[4] C. Debussy. Lettres à deux amis, стр. 179.

ДЕБЮССИ
(Сен-Жан де Люз, 1917)

нравится». В письме к Туле от 8 ноября он даже обсуждал одну из деталей либретто.

9 ноября Маргарита Лонг навестила Дебюсси и в последний раз играла для него. На следующий день она впервые исполнила в концерте три этюда Дебюсси (первый, десятый и одиннадцатый).

Болезнь все беспощаднее овладевала Дебюсси. Он не покидал постели, но крепился и даже послал своей жене, заболевшей вскоре после возвращения в Па-

риж, ободряющую записку с надеждой на лучшие времена [1].

Под новый год он традиционно приветствовал ее, но не смог закончить письмо, написанное едва различимым почерком [2]. Не смог он написать и посвящение Маргарите Лонг на своей фотографии, вынужденный ограничиться несколькими словами, которые, видимо, оказались последними, начертанными его рукой [3].

3 января 1918 года Эмма писала жене Туле, что Клоду стало лучше. 19 января в своем письме к Дебюсси Туле просил дать дополнительные указания о сочинении либретто оперы «Как вам это понравится».

Но все это были лишь мечты. 17 марта Дебюсси подписал свою кандидатуру на выборы в Академию — теперь имелись реальные шансы на успех, если бы...

В марте (вероятно, 23-го) больного в последний раз навестил Дюран. Дебюсси беспокоился за своих близких. В предыдущую ночь, во время бомбардировки Парижа немцами, он не смог спуститься в подвал, а близкие не решились его оставить. В ответ на утешающие слова Дюрана Дебюсси сказал, что они напрасны: все кончено, и ему остается жить только часы [4].

24 марта пришел Валлери-Радо. Дебюсси был бледен, руки его дрожали. Он улыбнулся, сказал несколько слов и потерял сознание.

25 марта у кровати Дебюсси находились его жена и Валлери-Радо. Дебюсси заснул тихо и навсегда около шести часов вечера. Андре Капле приехал позднее, он провел с Валлери-Радо ночь около умершего. Между тем, в своей маленькой комнате внезапно повзрослевшая Шушу писала брату Раулю: «Папа умер. Два слова — я не понимаю их или я их пони-

[1] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 65.
[2] Там же.
[3] M. Long. Souvenirs sur C. Debussy.
[4] Durand, II, стр. 91.

Памятник Дебюсси в Париже
По проекту братьев Мартель

маю слишком хорошо... И я здесь, совсем одна, чтобы бороться с неописуемым горем мамы» [1].

Фотография Дебюсси на смертном ложе [2] передает его заострившийся нос, исхудавшее и изможденное лицо страдальца.

Похороны состоялись 29 марта. Обстановка в городе была напряженной. С фронта приходили тревожные вести, Париж жил под угрозой новых бомбардировок снарядами «Берт».

Падал мелкий дождь. К дому пришло около пятидесяти человек, но большинство их рассеялось на длинном пути до кладбища Пер-Лашез. Дошли едва двадцать человек, среди которых были Луи Лалуа, К. Шевийяр, Г. Пьерне. Прохожие на улицах, занятые своими будничными делами, едва замечали скромную процессию. Последний путь Дебюсси, столь

[1] Lettres de C. Debussy à sa femme Emma, стр. 67.
[2] См. A. Gauthier, № 194.

не любившего церемонии и пышность, оказался скрытным, затерянным посреди беспокойных и суровых событий войны.

На кладбище Пер-Лашез Дебюсси был похоронен временно. Сам композитор желал покоиться на кладбище Пасси, которое находил менее печальным, чем другие кладбища Парижа. Ему хотелось быть среди деревьев и птиц. Перенос праха состоялся в 1919 году.

Шушу не надолго пережила своего отца — она погибла 16 июля 1919 года от дифтерита, который не был вовремя замечен. Эмма Дебюсси умерла в 1934 году.

Смерть Дебюсси не остановила споры о его творчестве. Напротив, они продолжали существовать и развиваться с новой силой. Людей, полностью отрицавших ценность музыки Дебюсси, было, конечно, уже мало, но многие, вопреки восторгам истинных почитателей, склонны были очень ограничивать значение умершего для искусства.

Так, уже 15 мая 1918 года в «Revue des Deux Mondes» появилась статья Камиля Беллега — некогда, как мы помним, товарища Дебюсси, а позднее его ярого противника. По мнению Беллега, «Дебюсси пил из своего стакана, который был не велик, но из тонкого хрусталя; в нем играли радужными отблесками неопределенные и переменчивые цвета» [1]. При этом Беллег характеризовал музыку Дебюсси как музыку без мелодии, почти без ритма и без архитектуры.

Конечно, Беллега можно было легко опровергнуть с позиций тогдашнего новаторства, далеко превзошедшего Дебюсси на пути антиклассических дерзостей. Ведь в год смерти Дебюсси Стравинский писал уже «Историю солдата», а Барток начинал сочинение «Чудесного мандарина».

Но истинный вопрос стоял тогда не так, он стоит не так и теперь. Более чем когда-либо следует очень

[1] Цит. по V a l l a s, стр. 429.

отчетливо понять, какие идейно-художественные тенденции сформировали творчество Дебюсси и каких реальных высот он достиг в своей музыке. Крайние мнения об этой музыке еще существуют.

Был ли Дебюсси тем великим новатором, подлинно и последовательно прогрессивным творцом нового музыкального искусства, каким его представляли и представляют некоторые апологеты? Или он был только изысканным и утонченным творцом художественных безделушек, радующих ухо, но не способных чему-либо научить человечество, не содержащих в себе ничего истинно глубокого?

Опровергнуть крайности и найти путь к истине мы пытались в нашей книге. Но теперь нам предстоит самое важное — восстановить главные этапы творческого развития Дебюсси и прийти к заключительным выводам.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Самые ранние из дошедших до нас сочинений Дебюсси относятся к середине семидесятых годов прошлого века. Самое позднее (соната для скрипки и фортепиано) было закончено им в 1917 году. Таким образом, творческая деятельность Дебюсси продолжалась немногим более сорока лет. Срок не столь уж большой, но все-таки достаточно значительный, если вспомнить, что Моцарт или Шуберт, Шопен или Мусоргский прошли свои творческие пути гораздо быстрее.

Очень важно, конечно, понять связи тех или иных периодов развития творчества Дебюсси с этапами современной им мировой истории — истории Франции прежде всего.

В 1913 году, в статье «Исторические судьбы учения Карла Маркса» В. И. Ленин, отметив, что «Коммунистический манифест» Маркса и Энгельса, опубликованный в 1848 году, дал уже цельное и систематическое изложение учения марксизма, писал:

«Всемирная история с этого времени делится явственно на три главных периода: 1) с революции 1848 года до Парижской Коммуны (1871); 2) от Парижской Коммуны до русской революции (1905); 3) от русской революции» [1].

«В начале первого периода учение Маркса отнюдь не господствует. Оно — лишь одна из чрезвычайно

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. пятое, т. 23, стр. 1. См. также т. 26, стр. 143.

многочисленных фракций или течений социализма. Господствуют же такие формы социализма, которые в основном родственны нашему народничеству...» [1].

«Революция 1848 года наносит смертельный удар всем этим шумным, пестрым, крикливым формам *до*марксовского социализма. Революция во всех странах показывает *в действии* разные классы общества» [2].

«Все учения о *не*классовом социализме и о *не*классовой политике оказываются пустым вздором».

«Парижская Коммуна (1871) доканчивает это развитие буржуазных преобразований; только геройству пролетариата обязана своим упрочением республика, т. е. та форма государственного устройства, в которой классовые отношения выступают в наиболее неприкрытой форме».

«Во всех других европейских странах более запутанное и менее законченное развитие приводит к тому же сложившемуся буржуазному обществу. К концу первого периода (1848—1871), периода бурь и революций, домарксовский социализм *умирает*. Рождаются самостоятельные *пролетарские* партии: первый Интернационал (1864—1872) и германская социал-демократия» [3].

«Второй период (1872—1904) отличается от первого «мирным» характером, отсутствием революций. Запад с буржуазными революциями покончил. Восток до них еще не дорос».

«Запад вступает в полосу «мирной» подготовки к эпохе будущих преобразований. Везде складываются пролетарские по своей основе социалистические партии, которые учатся использовать буржуазный парламентаризм, создавать свою ежедневную прессу, свои просветительные учреждения, свои профессиональные союзы, свои кооперативы. Учение Маркса одерживает полную победу и — *идет вширь*. Мед-

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. пятое, т. 23, стр. 1.
[2] Там же, стр. 2.
[3] Там же.

ленно, но неуклонно идет вперед процесс подбирания и собирания сил пролетариата, подготовки его к грядущим битвам».

«Диалектика истории такова, что теоретическая победа марксизма заставляет врагов его *переодеваться* марксистами. Внутренне сгнивший либерализм пробует оживить себя в виде социалистического *оппортунизма.* Период подготовки сил для великих битв они истолковывают в смысле отказа от этих битв. Улучшение положения рабов для борьбы против наемного рабства они разъясняют в смысле продажи рабами за пятачок своих прав на свободу. Трусливо проповедуют «социальный мир» (т. е. мир с рабовладением), отречение от классовой борьбы и т. д. Среди социалистических парламентариев, разных чиновников рабочего движения и «сочувствующей» интеллигенции у них очень много сторонников» [1].

По поводу начала и развития третьего периода (с 1905 года) Ленин пишет:

«Не успели оппортунисты нахвалиться «социальным миром» и не необходимостью бурь при «демократии», как открылся новый источник величайших мировых бурь в Азии. За русской революцией последовали турецкая, персидская, китайская. Мы живем теперь как раз в эпоху этих бурь и их «обратного отражения» на Европе» [2].

«Некоторых людей, невнимательных к условиям подготовки и развития массовой борьбы, доводили до отчаяния и до анархизма долгие отсрочки решительной борьбы против капитализма в Европе. Мы видим теперь, как близоруко и малодушно анархистское отчаяние» [3].

«За Азией стала шевелиться — только не по-азиатски — и Европа. «Мирный» период 1872—1904 годов отошел бесповоротно в вечность. Дороговизна и гнет трестов вызывают невиданное обострение эко-

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. пятое, т. 23, стр. 2—3.
[2] Там же, стр. 3.
[3] Там же.

номической борьбы, сдвинувшее с места даже наиболее развращенных либерализмом английских рабочих. На наших глазах зреет политический кризис даже в самой «твердокаменной» буржуазно-юнкерской стране, Германии. Бешеные вооружения и политика империализма делают из современной Европы такой «социальный мир», который больше всего похож на бочку с порохом. А разложение *всех* буржуазных партий и созревание пролетариата идет неуклонно вперед».

«После появления марксизма каждая из трех великих эпох всемирной истории приносила ему новые подтверждения и новые триумфы. Но еще больший триумф принесет марксизму, как учению пролетариата, грядущая историческая эпоха» [1].

Цитированные определения Ленина очень лаконичны, но и очень точны. Мы видим, что путь всех «трех великих эпох всемирной истории» проходил под знаком развития и укрепления позиций марксизма, родившегося в самом начале первой из них. Мы видим далее, что между эпохой, закончившей буржуазные революции на Западе, и эпохой «величайших мировых бурь в Азии», сопутствуемой резким обострением социальных противоречий в Европе, лежал более чем тридцатилетний период относительно «мирного» развития капиталистического общества. Ставя понятие «мирное» в кавычки, В. И. Ленин указывает этим, что борьба никогда не затихала. Однако именно на протяжении этих тридцати с лишком лет наиболее острые формы борьбы отступили перед скрытыми, умеренными, затушеванными, способными создавать и создававшими у многих иллюзию «социального мира». Мы видим, наконец, что в последних строках своей статьи Ленин предвидит наступление новой (четвертой) исторической эпохи, эпохи социальной революции (которая была начата Великой Октябрьской революцией в России в 1917 году).

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, изд. пятое, т. 23, стр. 4.

Сопоставляя эти четыре великие эпохи всемирной истории с периодами жизни и творчества Дебюсси, мы придем к очень существенным и показательным выводам.

Заключительное десятилетие первой эпохи (1862—1871) совпало с детством Дебюсси.

Вторая эпоха (1872—1904) достаточно точно совмещается со всем периодом развития и максимального подъема творчества Дебюсси. В 1872 году Дебюсси поступает в консерваторию, в 1903—1905 годах он пишет «Море» — последнее из своих произведений, целиком находящееся в русле миросозерцания и стиля, сформировавшегося у композитора к началу его зрелости.

В годы третьей эпохи (1905—1916) творчество Дебюсси частично сохраняет связи с собственными традициями (преимущественно в силу стойкой инерции), но явственно и все более заметно, все более сильно начинает утрачивать цельность и органичность, колеблясь в различные стороны, обнаруживая симптомы тревожных усилий и нарастающей растерянности.

Наконец, заря четвертой эпохи (Октябрьская революция в России) застает Дебюсси уже на пороге смерти, закончившим свой творческий путь.

Из указанных обстоятельств особенно существенно то, что вся восходящая линия творчества Дебюсси прочно связана с «мирным» периодом общественного развития. Как только этот период заканчивается, творчество Дебюсси теряет прежнюю уверенность и последовательность, оно оказывается во власти шатаний, постепенно усиливающихся, пока не придет к своему катастрофическому кризису в 1914—1917 годах.

Взглянем теперь более пристально на существо основных периодов жизни и творчества Дебюсси, суммируя многочисленные факты, с которыми мы встретились выше на всем пути его творческой биографии.

До 1870—1871 годов говорить о формировании

мировоззрения и художественных взглядов Дебюсси в целом не приходится. Он был всего лишь ребенком, вдобавок, воспитанным в малоинтеллектуальной семье. Но уже в эти годы общение с Ароза и довольно разнообразные впечатления природы (в окрестностях Парижа, в Каннах) способствовали какой-то первичной кристаллизации вкусов будущего композитора, круга его склонностей и симпатий.

Великий рубеж 1870—1871 годов, события франко-прусской войны и, в особенности, Парижской Коммуны, оставили в жизни, самосознании, эмоциональном строе юного Дебюсси очень заметный и прочный след. Правда, в отличие от ряда людей старшего возраста, сформировавшихся до Коммуны или в ее годину (вроде Верлена или Рембо), Дебюсси еще не мог самостоятельно воспринимать политические события. Но их семейные последствия (прежде всего арест и тюремное заключение отца) безусловно сильно повлияли на впечатлительную душу мальчика. Он, таким образом, начал формироваться как человек и как музыкант на самом пороге нового, «мирного» периода мировой истории. Позади оставался бурный революционный период и, в самом конце его, великая трагедия Коммуны.

В подобных условиях перед каждым художником, перед каждым мыслителем вставала острая и неумолимая проблема — куда идти, что исповедывать?

Надо было обладать ясной, упорной убежденностью Эжена Потье и некоторых других идеологов Коммуны, чтобы нерушимо хранить и отстаивать ее идеалы в новых условиях. А людей, лишь увлеченных революционной волной, но не слившихся с нею, трагедия Коммуны надломила, бросила в безвыходные теснины между скорбью и разочарованием: вспомним хотя бы мучительные противоречия Верлена или крушение творческой личности Рембо.

После жестокого разгрома Коммуны, после кровавой майской недели 1871 года, унесшей бесчислен-

ные жертвы и наполнившей Париж трупами лучших людей нации, жизнь постепенно стала входить в сравнительно спокойную колею. Конечно, над этой жизнью тяготели страшные воспоминания, но людям, как всегда, хотелось счастья во всех его видах — от самых примитивных удовольствий до сознания светлой душевной удовлетворенности.

В сущности, идеи Коммуны, залитые кровью и грязью, затертые воскресшей и бурно расцветающей властью золота, были и оставались тогда высшей совестью общества. Но очень трудно было сохранить подлинную веру в эти идеи — не только из боязни прослыть неблагонадежным, но и по внутренним причинам — ведь приходилось ждать и ждать, бороться, терпеть, откладывая осуществление сокровенных надежд на будущее, притом самое отдаленное.

Гораздо легче было поддаться новым веяниям и иллюзиям, искать «радостей жизни» вокруг, непосредственно, отвернувшись от трагических призраков недавнего прошлого и не взывая к грядущим победам потомков. На этот путь предстояло стать многим людям старшего поколения — тем из них, которые и до Коммуны не были захвачены великим революционным подъемом. Тем более естественно на новый путь становились люди, еще не успевшие сформироваться к 1870—1871 годам, те, которым предстояло формироваться теперь, в начале «мирного» периода.

В этих новых общественных условиях, когда Франция волею исторических судеб стала превращаться в страну рантье, в мощный мировой центр финансового капитала, власть денег сложно и своеобразно выразилась в искусстве различными формами, ветвями и оттенками гедонистической эстетики.

Конечно, всегда следует помнить замечательно верное положение Маркса о родстве и, вместе с тем, различии классовой практики и вырастающей на ее основе идеологии. В работе «Восемнадцатое брюмера

Луи Бонапарта» Маркс, говоря о мелкобуржуазной идеологии и мелкобуржуазных реформах, писал:

«Не следует только впадать в то ограниченное представление, будто мелкая буржуазия принципиально стремится осуществить свои эгоистические классовые интересы. Она верит, напротив, что *специальные* условия ее освобождения суть в то же время те *общие* условия, при которых только и может быть спасено современное общество и устранена классовая борьба. Равным образом, не следует думать, что все представители демократии — лавочники или поклонники лавочников. По своему образованию и индивидуальному положению они могут быть далеки от них, как небо от земли. Представителями мелкого буржуа делает их то обстоятельство, что их мысль не в состоянии преступить тех границ, которых не преступает жизнь мелких буржуа, и потому теоретически они приходят к тем же самым задачам и решениям, к которым мелкого буржуа приводит практически его материальный интерес и его общественное положение. Таково и вообще отношение между *политическими* и *литературными представителями* класса и тем классом, который они представляют» [1]. Это глубокое положение Маркса позволяет никогда не становиться в тупик перед классовой ограниченностью тех или иных деятелей, тех или иных течений искусства. Маркс учит не отождествлять невольную классовую ограниченность с узкими и своекорыстными классовыми интересами. Одновременно он учит не отрывать даже самые отвлеченные явления искусства (и вообще идеологии) от материальных общественных форм, их порождающих.

Общественно-историческая обстановка, сложившаяся на долгие годы (и даже десятилетия) во Франции вслед за поражением Коммуны и установлением буржуазной республики, породила в области идеологии, в области искусства очень своеобразные

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Издание второе, т. 8, стр. 148.

явления, из которых едва ли не самым характерным явился импрессионизм.

Не раз высказывалось мнение о якобы реакционной сущности импрессионизма в целом. Однако многие явления импрессионистского искусства завоевали в наше время широкую популярность. Чтобы оправдать ее, порою говорят, что такие явления выходят за рамки импрессионизма. Но не правильнее ли попытаться понять достоинства и недостатки импрессионизма, не прибегая к подобным искусственным ограничениям?

Импрессионизм явился одним из самых типичных порождений эпохи «мирного» общественного развития. Как мы знаем, импрессионизм во французской живописи (где возник и самый термин) сформировался в начале семидесятых годов. Эстетическая доктрина импрессионизма на первый взгляд затрагивала преимущественно вопросы восприятия. Своей главной задачей импрессионисты ставили правдивое воплощение в художественных образах восприятий. Этим они и противостояли академическому искусству с его системой правил, приемов, традиций, канонов, композиции и т. д. Но во всех подобных вопросах дело шло преимущественно о формах импрессионистского искусства, а не о его содержании. Что же касается содержания, то оно находило очень прочную опору в умонастроениях «мирной» эпохи.

Было бы неверным сказать, что художники, принадлежавшие к группе импрессионистов, игнорировали полностью социальные проблемы и уклонялись от постановки вопроса о добре и зле, о полюсах социального неравенства. Чтобы убедиться в неправильности такой постановки вопроса, достаточно принять во внимание творчество Дега, который не раз обращался к миру угнетенных, подавленных жизнью, обездоленных. Но это, все же, исключения.

Суть импрессионизма заключалась как раз в отходе от социальных (обличительных, сентиментальных и прочих) сюжетов в сторону таких, которые не

затрагивали бы проблемы переустройства жизни и представляли бы жизнь просто как данность — притом красивую, привлекательную. В этом смысле импрессионизм проникнут социальным равнодушием, которое ему никогда не прощали и не прощают представители направлений, ставящих общественные проблемы и цели на первый план.

Однако несомненный аполитизм импрессионистов не привел их к утрате всех жизненных, реальных критериев искусства. Напротив, мы знаем, что живописцы-импрессионисты сделали очень много для правдивой передачи изображаемого, для открытия и введения во всеобщий обиход таких реальных тонкостей восприятия, которыми стали затем широко и плодотворно пользоваться многие последующие художники. Так, скажем, пейзажи Моне, Сислея, Писсарро сделали всеобщим достоянием реальности колорита, которые ранее упускались из виду представителями иных художественных школ. В этом плане импрессионизм не сузил, не затемнил, а расширил и уточнил совокупность наших реальных представлений о предметном мире, вдобавок, насыщая их поэзией мечтательности и восторгов.

Крайне важным фактором эстетики импрессионизма явился культ «радости жизни». Картины импрессионистов призывали радоваться, наслаждаться, они прославляли красоту как источник эстетического счастья. Эта сторона импрессионизма была самой сильной. Ведь она исходила из старого требования материалистов — уменьшать страдания людей и увеличивать их наслаждения — притом за счет реальных качеств действительности, а не за счет догматических моральных доктрин. Но тут же сказывалась и историческая ограниченность импрессионистов, в которой сквозил своего рода социальный эгоизм. Импрессионисты отказывались от общественно-политической борьбы средствами искусства, от обнажения и осуждения язв, пороков, недостатков социального строя; они как бы закрывали глаза на все уродливое, отвратительное. Они славили счастье, радость, на-

слаждение, в то время как мир вокруг был полон несправедливостей и произвола. Поэтому вся этика импрессионистского искусства оказывалась иллюзорной, зыбкой, построенной на песке. Настойчиво и плодотворно ища реальности и правдивости в колорите, сопоставлении цветов и т. д., импрессионисты постоянно отвлекались от жестоких противоречий и конфликтов окружающей жизни, объявляя их как бы не существующими.

Этот крупнейший пробел этики импрессионизма не уничтожил действительных завоеваний его эстетики. Ведь радость, красота и яркость жизни всегда привлекательны, а именно эти качества импрессионистам часто удавалось передать с подкупающей силой и непосредственностью. Ничего не делая для освободительной борьбы человечества, импрессионисты с непревзойденной обольстительностью художественных образов показывали, сколько прекрасного, очаровательного, ласкающего таит в себе реальность. Слабый и хрупкий этически, импрессионизм выдвинул, однако, высокие требования вкуса и эстетического идеала.

Крайне закономерно, что подобное искусство смогло развиться и расцвести только в условиях «мирной» эпохи, когда ожесточенные былые схватки прекратились, а новые только предстояли в будущем. Пользуясь «передышкой» среди могучих классовых битв, импрессионисты создавали свои художественные шедевры, которые можно было легко и справедливо осудить с позиций строгой общественной морали (как культ «незаконного» счастья), но которые, все же, достигли очень высокого эстетического уровня, обеспечивающего им непреходящее значение.

Обязательный критерий красоты, способности доставлять художественное наслаждение, критерий тонкого вкуса, оберегающего от мещанской пошлости и тупости, вульгарности и грубости — вот неотъемлемые качества импрессионизма (в лице лучших его представителей), сделавшие его, при всей

односторонности, явлением эстетически ценным. Не случайно, именно в процессе распада импрессионизма стали обильно зарождаться и развиваться различные художественные течения, культивировавшие взамен красоты безобразие и взамен живой, прелестной пластичности — сухость, угловатость, принужденность [1].

Дебюсси в начале своего творческого формирования (вернее, на предварительных подступах к нему) столкнулся с рядом крупных современных творческих явлений музыкального искусства, из которых каждое могло вовлечь его в свою орбиту. Перед ним были превосходные по качеству образцы тех или иных решений задач музыкального искусства.

Сен-Санс, уже в начале пятидесятых годов утвердивший во французской музыке неоклассицизм, очень упорно отстаивал умеренность в усвоении романтизма, неоромантизма и новейших течений, каждое из которых ему удавалось «приручить» и ввести в рамки своих эстетических канонов. Форе, превративший заветы романтиков в утонченную поэтическую эссенцию, создал свой мир красиво-изящного,— и скромный, и независимый. Франк наивно и непосредственно сливал христианство с язычеством, строгость души со страстными порывами и увлечениями. Массне, пользуясь некоторыми традициями Бизе и Гуно, успешно создавал лирико-жанровую оперу, сильную своим томным и чувственным сентиментализмом.

Имелось еще идущее из-за рубежа огромное влияние Вагнера, привлекавшее потому, что Вагнеру удалось найти какие-то иррациональные образные элементы, которых еще не было во французской музыке, но которые перекликались с поэзией Бодлера, Верлена, Малларме.

[1] Характерно, что вскоре после смерти Дебюсси Ромен Роллан, критикуя в своем дневнике слабости его искусства, отметил, однако, что Дебюсси был «единственным создателем красоты в музыке нашего времени» (Dietschy, стр. 212).

Мы крайне плохо знаем духовный мир Дебюсси в пору его ранней юности, и поневоле приходится прибегать к реконструкции по данным позднейшего времени. С достаточной уверенностью можно сказать, что этот мир формировался как переходный: начинающий музыкант очень чутко улавливал носящиеся в воздухе флюиды, тянулся им навстречу. И в самой ранней своей юности Дебюсси не был подлинным романтиком, ему недоставало романтической страстности. Но романтизм переходил в его сознании в мечтательность, способную и к утонченности, и к восторженности. Уже в это время Дебюсси не стремился познать правду жизни в целом, он не искал самого простого, общепонятного, так как в нем рано пробудилась боязнь вульгарного. Впрочем, жажда правдиво выразить какие-то стороны, какие-то грани жизни была у Дебюсси велика. Наряду с талантом, в нем развивался пытливый ум, желание не только ощутить, но и понять, осмыслить. Все мемуаристы отмечают пристрастие Дебюсси-ребенка и юноши к красивому и приятному, к тому, что способно доставить удовольствие. Это были зачатки важнейших тенденций гедонизма, философии «радости жизни», которая определила очень многое в искусстве эпохи.

Вероятно, очень рано, значительно раньше зафиксированных признаний, Дебюсси понял, что в окружающей его музыке чего-то не хватает; он обратил свое особое внимание на живопись и поэзию, уже сформулировавшие принципы символизма и импрессионизма.

Конечно, не следует преуменьшать роль связей формирующегося искусства Дебюсси с творчеством современных ему французских музыкантов. Сколь бы критически ни относился Дебюсси к Сен-Сансу, классицизм последнего не остался без влияния на стиль Дебюсси и на совокупность его эстетических требований. Сколь бы ни отличался Дебюсси от Форе, он не избег воздействия его изысканности и изящества. Сколь бы ни иронизировал Дебюсси порою по адресу Франка, он не оказался вовсе в сто-

роне от существенных влияний его музыки, в частности, своеобразно претворил колебания между христианством и язычеством. Сколь бы снисходительно ни отзывался Дебюсси о Массне, а все же заманчивая сладость образов автора «Манон» влекла не раз его музу. Наконец, и Шоссон, и Шабрие, и Лало, и Сати, и многие другие из современных Дебюсси французских музыкантов вложили немало своих даней в становление его таланта.

Вспомним, далее, влияния зарубежных композиторов — Вагнера, Грига, Шопена. И наконец, одно влияние, имевшее глубоко принципиальный характер,— влияние русской музыки.

Тема о связи творчества Дебюсси с русской музыкой затрагивалась и освещалась много раз — в частности, французскими и русскими исследователями. Давно признано, что русская музыка (и, в особенности, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Балакирев) оказала очень сильное воздействие на творчество Дебюсси. Но сущность и границы этого воздействия, думается, до сих пор недостаточно выяснены.

Главное — то, что указанное воздействие вовсе не было поверхностным и случайным, как некоторые думают. Вместе с тем, оно ограничилось определенным кругом тенденций и не вышло за его пределы.

Границы прошли там, где идеология и эстетика Дебюсси резко отличались так или иначе от идеологии и эстетики русских композиторов. Социальная трагедия Мусоргского, народный эпос Бородина, народная сказочность Римского-Корсакова остались для Дебюсси чужими, не воспринимаемыми. Но Дебюсси по-настоящему, глубоко и принципиально воспринял те принципы интонационной правдивости, богатого колорита и картинности, которые содержала русская музыка и которые не противоречили его эстетике.

Едва ли не на первом плане оказался при этом принцип речевой интонации, переводимой в музыкальную декламацию,— в чем наиболее показатель-

ным и примерным оказался для Дебюсси Мусоргский.

Сопоставление Дебюсси со столь любимыми им русскими композиторами-классиками (надо, конечно, принять в расчет и заметное влияние на него Глинки, Даргомыжского, Чайковского) показывает очень ясно острые противоречия становления творческой личности Дебюсси.

И музыка Дебюсси, и его эстетические взгляды (выраженные во многих статьях и письмах с подкупающей отчетливостью) доказывают, что в основе эстетики Дебюсси лежали некоторые идеи, отличающиеся несомненной прогрессивностью. Как и живописцы-импрессионисты, Дебюсси стремился не к субъективному произволу, но к правде художественных образов, к истинному воплощению явлений действительности. Критерий связи субъекта и объекта, критерий соответствия отображаемого и отображенного для Дебюсси существовал, что свидетельствует о присущих его эстетике и его творчеству тенденциях реализма.

Однако Дебюсси оказался прогрессивным по ряду своих тенденций художником, развивающимся в эпоху общественного и идейного застоя, а во многом и упадка (мы имеем в виду, конечно, господствующие идеи французского общества 1872—1905 годов, а не идеи его революционной части). В эстетике Дебюсси оказались вовсе (или почти вовсе) не представленными те важнейшие принципы народности, те идеи освободительной борьбы и те основы последовательного демократизма, которые составили ядро эстетики русских композиторов-классиков.

В творчестве Дебюсси столкнулись подлинно передовые методы «музыкальной правды» с совокупностью очень ограниченных по содержанию основных идей, увлекавших его художественное сознание. В результате, музыка Дебюсси обнаружила и поразительную свободу средств, и скованность, узость задач, которые она ставила перед собою.

Этим же были обусловлены все очень резкие,

кричащие противоречия эстетики Дебюсси. Композитор, как будто, стремился к тому, чтобы писать для многих, но, одновременно, прокламировал музыку для «посвященных». Он чувствовал и даже отлично, что истинным ценителем искусства является широкая публика, а не специалисты. Вместе с тем, на каждом шагу обескураживаемый мещанством, Дебюсси заключал, что публика неспособна понять ничто подлинно ценное.

В конце концов Дебюсси приходил к горькому ощущению одиночества, чувствуя себя одинаково далеким как от касты специалистов, так и от широких слушательских масс.

Но, конечно, основные, главные противоречия искусства Дебюсси лежали не в этих «формах общения» со слушателем, а гораздо глубже, в самом существе его творческого сознания.

Дебюсси принадлежал к числу людей, которых исторический перелом 1871 года уже в юности раз и навсегда отвратил от возможности проникнуться идеями социально-направленного искусства. У нас нет оснований называть его реакционером (поскольку, например, прямые или косвенные выпады против Дрейфуса носили скорее наивно-обывательский, чем сознательно агрессивный характер). Но Дебюсси, в сущности, ненавидел все, относившееся к политической жизни, и его аполитичность надо считать достаточно последовательной.

Существа народных освободительных движений Дебюсси, очевидно, не знал и в них не вникал. То же, что он повседневно воспринимал поневоле из событий борьбы буржуазных политических партий, представлялось ему, во многом справедливо, лишь утомительной и бесплодной шумихой.

У Дебюсси мы встречаем ряд высказываний против буржуазности; но в силу своего политического индифферентизма, он не смог понять подлинную сущность буржуазии и, в конце концов, сетовал, подобно Флоберу, на глупых и пошлых буржуа, а не на буржуазию в целом. Дебюсси не нашел, да и не

искал путей к подлинно народному искусству, хотя, судя по отдельным высказываниям, народ привлекал его как нечто более свежее и самобытное, чем окружавшее его буржуазное общество. Ему не раз хотелось дышать этой свежестью, однако выйти на простор народного искусства он не был в силах. Народ революционный был Дебюсси вовсе чужд, но народная патриархальность в известной мере нравилась ему своей «натуральностью», близостью к столь любимой Дебюсси природе.

Кстати сказать, культ природы в творчестве Дебюсси явился оборотной стороной его антипатии к урбанизму. При этом также возникло острое противоречие. Всей своей утонченностью Дебюсси был связан с городской культурой и, конечно, не мог существовать без нее. Но и суета и мелочные интересы Парижа постоянно толкали Дебюсси в объятия природы — однако лишь как созерцателя. К непритязательной, простой жизни в деревне Дебюсси был мало приспособлен. В его тяготении к природе, безусловно, сказывалось внутреннее разочарование в буржуазной цивилизации, которая, впрочем, прочно держала его в своих тисках и не позволяла от себя оторваться.

Природа в произведениях Дебюсси — один из высших источников его вдохновения; она порождает чаще всего умиротворенные, но порою и сурово-драматические образы. Кстати сказать, в своем антиурбанизме Дебюсси приметно отличался от таких пейзажистов-импрессионистов, как Моне или Писсарро. Те написали много городских пейзажей, а Дебюсси создал лишь единичные их образцы.

Как мы видели, высший и наиболее органичный расцвет творчества Дебюсси пришелся на девяностые годы и затронул начало девятисотых годов. В этот период Дебюсси создал и развил импрессионизм в музыке.

Главным героем Дебюсси при этом выступил мечтательный гедонист, ищущий то сладкой нирваны, то возбуждающей, светоносной радости. Однако чут-

кость и поразительная впечатлительность творческой натуры Дебюсси сказались при этом в постоянном внимании к теневым, скорбным и трагическим сторонам жизни. Так, в «Послеполудне фавна» среди чарующей истомы вдруг звучат ноты печали и отрешенности. Так, в ноктюрне «Облака» изящный звуковой пейзаж не раз кажется образом тоски и грусти.

Самое значительное из произведений Дебюсси, опера «Пеллеас и Мелизанда» — подлинно волнующая и превосходная по мастерству поэма о человеческом несчастье. Здесь тени победили свет, но не затмили его. Воспевая слабых людей, подавленных грубой силой, Дебюсси удивительно метко и искренне выразил сомнения и скорби многих своих современников, страстно тянувшихся к радости, но сломленных цепкой и мучительной властью «мирного» безвременья. Именно здесь Дебюсси достиг вершин — потому, что проник вглубь — за иллюзии счастья, за мечты о «радости жизни», показал жестокую серость и беспощадность окружающего. При этом Дебюсси выделил стоицизм, горькую сдержанность как единственный оплот посреди безысходного горя. Не случайно, в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси оказался ближе всего к Мусоргскому и не случайно это произведение сделало его «властителем дум» многих и многих современников.

Дальше и выше Дебюсси пойти не смог. И не в силу упадка своего огромного таланта, но потому, что исторические события, наступление новой эпохи подорвали основы его хрупкого и изысканного искусства.

Правда, в 1903—1905 годах Дебюсси создал «Море» — самое светлое из всех своих крупных произведений. Но это был последний властный порыв эмоции и воли.

Затем началось долгое и тягостное нисхождение. Разумеется, никак не надо думать, что все, созданное Дебюсси в 1905—1917 годах, отмечено чертами ущербности. Среди сочинений этой поры немало великолепных произведений, полных высокого вдох-

новения и совершенного мастерства. Мы касались их многочисленных достоинств выше, на страницах этой книги.

Но суть дела заключалась в том, что с середины девятисотых годов в творчестве Дебюсси появились сначала слабо ощутимые, а позднее все более явственные симптомы мучительного разлада, побуждающего искать новые и новые выходы без верного успеха. Так, например, Дебюсси тревожно колеблется между такими оперными сюжетами, как «Падение дома Эшеров» и «Как вам это понравится», но не может остановиться ни на мрачном, кошмарно-экспрессионистском, ни на веселом и радостном.

Постепенно Дебюсси начинает волновать и боязнь «отстать от века». Следуя этой боязни, он все более увлекается изобретательством, выдумками музыкальной «химии», внося в свое творчество нарастающие элементы рассудочности. Одновременно Дебюсси колеблется между крайним новаторством и архаикой, тогда как его прежняя поэтическая натурфилософия делает заметные уступки нервному и угловатому урбанизму. И лишь когда Дебюсси доверяется давно уже найденному, отдается прежним творческим влечениям, возникают такие превосходные произведения, как ряд прелюдий, «Весенние хороводы» и т. д.

В «Мученичестве св. Себастьяна» музыка Дебюсси, сохраняя сдержанность, доходит, однако, до криков души, растерзанной своими противоречиями. А попытки стать апостолом модернистского формотворчества (например, в балете «Игры») также не дают успокоения.

Мировая война, разразившаяся в августе 1914 года, наносит творчеству Дебюсси последний удар. Теперь композитор уже едва может сохранить обломки своего прежнего цветущего и ароматного искусства.

Попытки отразить события войны мстят за себя то холодностью, то вымученностью. Когда же прорываются искренние ноты — их скромный стоицизм

(столь потрясавший в «Пеллеасе и Мелизанде») кажется теперь слишком замкнутым.

Дебюсси (уже пораженный смертельной болезнью) ищет последнего творческого прибежища в изысканном неоклассицизме. Он создает в своих сонатах произведения интересные и мастерские, полные богатой композиторской фантазии, но лишенные былой трепетной жизни.

Образное содержание творчества Дебюсси на различных этапах его развития конкретно выразилось в определенных качествах его мелодии, ритма, гармонии, оркестровки, форм, выбора жанров и т. д. Во всех этих сторонах так или иначе воплотились основные принципы эстетики импрессионизма, как определяющей эстетики Дебюсси (сначала формирующейся, а затем частично вытесняемой тенденциями неоклассицизма, экспрессионизма, конструктивизма и т. п.).

Как и импрессионисты-живописцы, Дебюсси атаковал традиционное, «академическое» искусство прежде всего и главным образом со стороны принятой последним логической системы. Эта система, некогда живая и действенная у классиков, превратилась позднее в совокупность разрешающих и запрещающих правил. Именно против такой совокупности выступил Дебюсси, но, повторяем, с определенных позиций импрессионистского искусства. Поскольку эстетика импрессионизма требовала непосредственности и свободы впечатлений, принципы старой логики были ею осуждены. К числу этих принципов относились и ладовые функциональные связи, и динамические соотношения ритма, и обобщающая структура форм.

Вместо старых логических начал, по всем линиям выдвигались начала колористические, образующие свою, новую логику, основанную на непринужденности созерцаний. Такой призыв к чисто натуральному построению форм имел, конечно, две стороны. С одной стороны, он позволял добиться неведомой ранее естественности в воплощении тех или

иных явлений. С другой стороны, он чрезвычайно ослаблял возможности обобщения этих явлений.

Какую бы сторону музыкального мышления Дебюсси мы ни взяли,— повсюду мы обнаружим этот процесс расшатывания старых логических связей и замены их свободно непринужденными соотношениями колорита.

Важнейшим критерием всякого творчества является его отношение к народному искусству, к фольклору. Как мы видели, Дебюсси не прошел мимо фольклора. В произведениях Дебюсси разных периодов можно обнаружить интонационные элементы французского музыкального фольклора (например, некоторых популярных песен). В период первого знакомства с русской музыкой Дебюсси вольно или невольно усваивал и претворял некоторые элементы русского музыкального фольклора. В дальнейшем он заимствовал элементы фольклора Азии и Африки, нередко обращался к кругу испанских интонаций и т. д. Но во всех этих случаях колористическое преобладало над сущностным, поверхность явлений над их глубиной. Локальный колорит (а не народный характер) увлекал Дебюсси по преимуществу, и именно разнообразными данными локального колорита (как тонами палитры) стремился он обогащать совокупность своих выразительных и изобразительных средств.

Критики и противники Дебюсси не раз называли его музыку амелодической; напротив, сам композитор подчеркивал, что забота о мелодичности всегда ему присуща.

На деле музыке Дебюсси никак нельзя отказать в мелодичности. Слушая лучшие из его произведений, мы постоянно чувствуем напевность, плавность и текучесть мелодических контуров. Эти качества весьма присущи и чрезвычайно гибкому мелодическому речитативу «Пеллеаса и Мелизанды».

Однако Дебюсси, безусловно, нарушил ряд основных конструктивно-логических требований классической мелодии. В мелодике Дебюсси, в соответствии с

принципами импрессионистского искусства, движение преобладает над кристаллизацией, переходы-переливы — над ясностью рисунка, изменчивость — над устойчивостью. Важнейшие качества мелодики Дебюсси — хрупкость, капризность, стушеванность контуров. Все здесь отвечает задачам выражения переменчивых настроений, беглых и летучих эмоций.

Разумеется, такого рода мелодика формирует и соответственный тематизм, принципиально лишенный резкости, четкой определенности, законченности и завершенности. Темы Дебюсси, как правило, не являются обобщающими тезисами той или иной пьесы, части и т. д. Это скорее выделяющиеся из целого особенно привлекательные и примечательные частности — подобно тому как на картине отдельный предмет или отдельная деталь могут обращать на себя особое внимание, становиться центром или одним из центров. Поэтому темы Дебюсси не столько ведут и организуют развитие «музыкального действия», сколько расцвечивают его наиболее яркими и ясными бликами. Правда, у позднего Дебюсси, в связи с ростом неоклассических тенденций, произошло заметное усиление тематического рельефа. Однако это не привело к росту обобщающего, ведущего значения музыкальных тем и ограничилось лишь известным обострением их контуров.

Характер мелоса Дебюсси соответственным образом проявился в его полифонии. Многие критики очень близоруко и догматично отрицали вообще наличие у Дебюсси полифонии. Однако факты радикально опровергают подобный взгляд. Презирая школьную полифоническую ученость и весьма редко пользуясь традиционным контрапунктом, Дебюсси, однако, широко развил в своей музыке склад полифонических сопоставлений и подголосков, порою достигающих большой сложности. При этом Дебюсси опять-таки стремился не к самостоятельному логическому проведению мелодических линий, а к многопланному выделению полифонических штрихов, колористически накладывающихся друг на друга.

Следует, конечно, отметить, что эстетический взгляд на мелодию не был выработан Дебюсси с полной ясностью и последовательностью, поскольку в самой его творческой практике пересекались, по крайней мере, две основные мелодические тенденции. Одна из них по-своему развивала тезис Мусоргского об «осмысленной — оправданной» мелодии. Дебюсси уделял самое пристальное и настойчивое внимание «правде» мелодических интонаций, связывая их и с интонациями речевыми (конечно, без социальной дифференциации — как у Мусоргского!) и со звуками природы. Но другая забота Дебюсси была обращена к трактовке мелодии, как арабески, то есть к самодовлеющей прелести, изяществу и гибкости мелодических линий. Синтез этих тенденций нередко возникал непроизвольно, однако акцент на той или другой стороне попеременно часто давал себя знать, характеризуя внутреннюю борьбу стремлений Дебюсси к жизненности или красоте мелодических форм. Как мы видели, в творчестве Дебюсси рано зародились и вступили в противоречие новаторская и архаизирующая тенденция. В первой из них было много непосредственности, но гораздо меньше организованности. Вторая была организованнее, но зато суше и эмоционально ограниченнее.

О ритмике Дебюсси высказывались различные и часто противоположные мнения. Некоторые считали ритмы Дебюсси очень богатыми и разнообразными, другие — весьма бедными и однообразными. Думается, что каждое из этих мнений содержит долю истины, и они, в конце концов, могут быть примирены.

В смысле чрезвычайного разнообразия деталей ритмы Дебюсси действительно очень богаты. Композитор предпочитал трепетную жизнь ритмических частностей, бесчисленность мельчайших оттенков магистральным ритмическим линиям и контурам. В данном плане произведения Дебюсси могут служить плодотворным объектом для изучения ритмов, образующих при посредстве маленьких и мельчай-

ших «мазков» сложное, очень подвижное целое. Но боязнь магистральных ритмических движений (которые всегда грозили резкой оконтуренностью, четкостью очертаний, «квадратностью» и т. д.) не позволила Дебюсси достичь ярких ритмических обобщений. Именно отсутствие таких обобщений, итогов казалось многим критикам ритмической бедностью, которая на деле не имела места.

Не раз говорилось, что якобы главным и определяющим фактором музыки Дебюсси является гармония, что в этом смысле музыка Дебюсси, по преимуществу, «вертикальная». Такое определение — простая синекдоха, подменяющая целое частью.

Мы уже отметили огромное значение и редкую характерность мелодики Дебюсси. Но роль гармонии в его музыке, действительно, чрезвычайно велика. Она выражает, кстати сказать, ориентацию его искусства на воплощение мгновенных впечатлений. Анализ гармонического (шире — вообще ладового) склада музыки Дебюсси оказывается особенно наглядным для понимания эстетических основ этой музыки. Как и в других сторонах ее, Дебюсси в области гармонии стремится к перевесу интонационного начала над логическим. Колорит, «вкус» каждой гармонии для Дебюсси гораздо важнее, чем логически функциональная связь гармоний между собою, чем последовательная система гармонической логики.

«Реформа» гармонии, начатая Дебюсси уже в сравнительно ранних его сочинениях и развивавшаяся с неуклонной силой, прежде всего нарушила привычные функциональные сцепления системы музыкальной логики, основанной на триаде функций (тоники, доминанты и субдоминанты). Взамен обобщения и стягивания к немногим центрам всего многообразия гармонических отношений, Дебюсси стремился к детализации, к развитию максимально разнообразных гармонических оттенков. Ему принципиально важно было достичь раскрепощения гармоний от логических связей, возможности пользо-

ваться гармониями как свободными средствами колорита. При этом происходило радикальное переосмысление тональности, лада. Расшатывались устоявшиеся логические фигуры, а динамика триады функций превращалась в статику единой тонической функции, получавшей, однако, великое множество вариантов и нюансов. Тональность утрачивала напряженную структуру. Она не исчезала вовсе, но получала значение лишь общего колористического тона. Примерно так, как картина может быть написана в том или ином тоне голубого, красного, зеленого, желтого,— музыка писалась в той или иной тональности, понимаемой как род колористической среды.

Это превращение логического в колористическое — самый существенный процесс развития импрессионистской гармонии Дебюсси. «Раскрепощая» гармонию от логических связей, Дебюсси получал в свое распоряжение огромное количество гармонических «красок», которые он мог чередовать, противопоставлять, сливать и т. д., соблюдая лишь основной «тон» («тон» в живописном смысле) той или иной тональности.

Естественно, что при этом богатые, многообразные возможности колорита выступали как в тех или иных ладах, так и в трактовке отдельных гармонических комплексов. Гармония Дебюсси стала по преимуществу интонационной.

Мажор и минор, пентатоника, целотонность привлекали Дебюсси не столько ресурсами различных логических построений, сколько своим колоритом, «окраской». Дебюсси исключительно широко использовал колористические отличия, чередуя, например, целотонность и пентатонику, добиваясь переходов от «туманности» к «прозрачности» и т. п. Аналогично применял он и гармонические комплексы. Так, скажем, увеличенное трезвучие было особенно ценно для Дебюсси не логически (как средство функционального обострения гармонии при посредстве увеличенной квинты), но интонационно, как «краска». Че-

редуя, например, увеличенные трезвучия и мажорные, Дебюсси достигал «мерцания колорита». Совершенно аналогично, как интонации, трактовал Дебюсси и всевозможные другие гармонии, среди которых особенно выделилась роль «тристановских» септаккордов, нонаккордов, септаккордов с большой септимой и т. д.

При этом Дебюсси со временем все больше и больше усложнял гармонические средства, увлеченный их «химией». Так он пришел к многообразным столкновениям и совмещениям гармоний, к политональности, также служившей ему изысканным и гибким в оттенках средством колорита. За счет неограниченного развития колористических факторов и ослабления, нивелировки логических связей в музыке Дебюсси развивалась также атональность — если не в построении целых пьес, то на протяжении значительных их фрагментов. Особо следует упомянуть архаическую тенденцию в гармонии Дебюсси, побуждавшую его пользоваться натуральными ладами, приемами средневекового голосоведения (органума) и т. д.

Совершенно аналогичными явились нововведения Дебюсси в области трактовки им инструментальной фактуры (в частности, фортепианной), тембров, оркестровки. Как и по всем остальным линиям, Дебюсси стремился тут к расшатыванию, вытеснению и замене установившихся логических связей, логических фигур, приемов — свободной игрой колористических элементов.

Пианистический стиль Дебюсси отличается весьма непринужденной трактовкой регистров, регистровых сопоставлений и контрастов. В более поздних произведениях Дебюсси фортепианная фактура зачастую отличается большой сложностью, для которой в особенности типичен отказ от точного разграничения функций правой и левой рук с тенденцией к самым причудливым сплетениям этих функций. Дебюсси искал и находил бесчисленные градации и переливы фортепианных звучностей. Каждая из них была для него краской, ложащейся рядом с другими красками.

Как никто до него, Дебюсси открыл и умножил поэтические возможности гулкостей и звонкостей, журчаний и шепотов, звуковых ударов и звуковых ласк, таящиеся в как будто однообразном и «бедном» тембре фортепиано.

Господствующие и всеохватывающие притязания колорита с поразительной яркостью и непревзойденным своеобразием выступили в оркестре Дебюсси. Этот оркестр чаще велик, чем мал, но он редко прибегает к громким, суммарным эффектам, а тем более не злоупотребляет ими. Как и во всех сторонах своей музыки, Дебюсси в оркестре больше всего стремится к трепетности и переменчивости звуковой ткани.

Понятно, почему он упразднил традиции старых групповых тембров и заменил привычные обобщения инструментальных масс последовательной детализацией, культом зыбкого и капризного. С одной стороны, Дебюсси последовательно индивидуализировал тембры, освобождал их от групповой зависимости и обычных способов применения. С другой стороны, он постоянно сливал эти освобожденные тембры, но не в освященные традицией, а в особые, непривычные и неожиданные сочетания.

В связи с дроблением мелоса роль напевности струнных у Дебюсси сильно упала. С другой стороны, деревянные духовые и медные, арфы, ударные получили возможность развить неведомые им ранее красочные возможности. Не стремясь к крайностям регистров и динамических эффектов, бесконечно любя мягкость, сдержанность и пластичность, Дебюсси (в отличие от ряда современников) не насиловал инструменты. Но он проявил необыкновенную и чаще всего подлинно поэтическую фантазию в их сцеплениях и комбинированиях.

Эта фантазия опиралась на тонкое знание и понимание естественных колористических качеств инструментов в их регистрах и динамических оттенках. Но, вместе с тем, Дебюсси стал очень широко пользоваться измененными тембрами. Так, частое применение сурдин у медных позволило ему развить люби-

мые краски затуманенных звуков, то глухих и мягких, то зловеще сдавленных. Флажолеты арф, подобные сказочным колокольчикам, послужили одним из средств поэтических звучностей. Чрезвычайно разнообразное и изобретательное применение штрихов у струнных сделало их вполне колористическими инструментами. Для оркестровки Дебюсси стали типичными приемы тембровой трансформации инструментов (за что его порицали некоторые критики). Обнаруживая тембровые сходства различных инструментов в различных регистрах, Дебюсси сближал и соединял их, создавая ряд тембровых «замен». Это не только исключительно обогащало нюансы звучности, но и позволяло добиваться редкой пластичности переходов в соответствии с требованиями импрессионистской эстетики вообще. В данном плане чрезвычайно метким следует признать слова Энгельбрехтов в их монографии о Дебюсси. Согласно мнению Энгельбрехтов, обычная ошибка при исполнении оркестровой музыки Дебюсси заключается в том, что «инструменты заставляют вступать, как в симфонии Сен-Санса или Бетховена, тогда как они чаще всего должны вкрадываться» [1].

В своих поздних сочинениях Дебюсси все больше изощрял оркестровые краски. Он стал особенно охотно и часто прибегать к весьма изысканным эффектам колорита, вроде низких нот арф, звучащих, как далекие тусклые колокола, флажолетов контрабасов, глиссандо скрипок, глиссандо тромбонов. Упорствуя в сложнейших опытах тембровых смесей, до крайности изощряя отдельные эффекты, Дебюсси порою отрывался от поэзии и правды звуковых образов, уклоняясь в сторону интересных, но суховатых звуковых экспериментов. Но это были частные результаты общих мучительных противоречий позднего пе-

[1] G. et D.-E. Inghelbrecht. C. Debussy, стр. 265. Это замечание имеет глубокий общий смысл, оно относится не только ко вступлению оркестровых инструментов, но и ко вступлению голосов, ритмов, темпов, регистров, тональностей и т. д., и т. п. в произведениях Дебюсси вообще.

риода его творчества. В целом же оркестр Дебюсси остался носителем благоуханной поэзии звуков.

Те характерные, типичные черты, которые присущи мелодии и ритмам Дебюсси, его гармонии и трактовке тембров, выступили также в авторских ремарках, фиксирующих требуемую динамику и агогику исполнения. Дебюсси мало свойственны длительные, неторопливые и просторные нарастания и ускорения, угасания и замедления. Гораздо более присуща ему поразительная подвижность динамических и агогических оттенков, с сильными порою, но сравнительно короткими вспышками, экстатическими порывами и довольно быстрыми спадами. Как и во всем, здесь композитором руководила крайняя впечатлительность и переменчивость психики.

Все основные, описанные ранее качества музыки Дебюсси нашли свое законченное выражение в его формах.

Поход Дебюсси против традиций академического искусства явился, в частности, и походом против академических форм. Как и всюду, здесь дали себя знать новаторская и архаизирующая тенденции. Следуя первой, Дебюсси расшатывал старые формы, наполняя их импровизационностью, причудами поворотов и оттенков. Следуя второй, он, например, возрождал (в поздний период творчества) старинные формальные элементы сонаты взамен новых и новейших.

В итоге Дебюсси не уничтожил и не заменил традиционные формы. Но он лишил их прочных и динамичных логических связей, смягчая, а то и растворяя переходы. Любопытно, например, наблюдать, как в сравнительно небольших пьесах Дебюсси постоянно присутствуют трехчастные формы, но без четких тематических разграничений, с перетекающими и затуманенными контурами, с теми или иными «нарушениями» привычной конструкции.

Подобная трактовка форм опиралась, как и частные стороны музыкального мышления Дебюсси, на понимание им проблемы развития.

Искусство импрессионизма по самому своему су-

ществу культа сменяющих друг друга мгновений, отвлекало от волевого и логического понятия цели, интересовалось несравненно больше сменами данностей, чем процессами. Это типично и для Дебюсси.

Не следует, правда, абсолютизировать данное обстоятельство. В ряде произведений Дебюсси, особенно в тех, которые были созданы с большим душевным подъемом («Море», «Остров радости»), мы чувствуем в заключениях пьес появление новых эмоциональных качеств, симптомы душевного обновления. Но и в этих случаях количественно колористические нарастания преобладают над чисто качественными. Дебюсси создал и развил особый тип симфонизма, основанный на увлекательной игре разнообразных колористических элементов, способных порою образовывать широкие волны, могучие нарастания, но затем рассыпающихся и развеивающихся в осколках, брызгах, струях. Как уже говорилось выше, Дебюсси не случайно обожал море — предельно зыбкую и неверную стихию, сочетающую максимальную переменчивость с максимальным постоянством, способную бесконечное число раз переходить от покоя к волнению и обратно, обладающую формами самыми капризными и самыми неуловимыми.

Подобная эстетическая направленность вызывала задачи особой сложности, с которыми Дебюсси блестяще, непревзойденно справился. Он обладал редкостным по тонкости и анализирующей способности композиторским слухом, одинаково чутким и в направлении прообразов (в частности, слушания природы), и в направлении образов (т. е. перевода впечатлений на «язык» музыки, отыскания мельчайших и разнообразнейших оттенков интонаций мелоса, ритма, гармонии, тембров и т. д.).

Характерной оказалась и трактовка Дебюсси жанровости, а также выбор им тех или других музыкальных жанров.

Выше мы видели, что жанровое (за немногими и не типическими исключениями) постоянно выступает у Дебюсси в более или менее абстрагированных фор-

мах: танец, марш, песня служат Дебюсси поводами для поэтических отвлечений, удаленных от прямой жизненной конкретности.

Дебюсси пользовался различными жанрами-формами музыкального творчества не в равной мере. Он начал с романсов и фортепианных пьес, перешел затем к оркестровым пьесам и сочинениям кантатного типа. В конечном итоге, это послужило подготовкой его крупнейшего произведения — оперы «Пеллеас и Мелизанда». Характерно, что в «Пеллеасе и Мелизанде» Дебюсси использовал далеко не все возможности традиционной оперы. Роль хора тут сведена до минимума. Ансамбли отсутствуют, арии также. Все сольные партии написаны мелодическим речитативом. В этой структуре одинаково ярко проявились как мера увлечения Дебюсси некоторыми русскими оперно-интонационными принципами, так и его приверженность к чисто интимной трактовке оперного сюжета. Об этом последнем свидетельствовал и тот факт, что единственная опера Дебюсси оказалась лишенной маршей и танцев.

После «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси неоднократно брался за оперные сюжеты, но ни один из них не довел до воплощения. По-видимому, даже оперный жанр интимного склада не соответствовал более требованиям его искусства. Второе из двух наиболее крупных музыкально-сценических произведений Дебюсси («Св. Себастьян») оказалось мистерией, почти лишенной действия и, вдобавок, составленной из отдельных музыкальных фрагментов, отрывочно сопровождающих текст.

Романсы Дебюсси продолжал писать почти до конца жизни, но они не стали центром его творчества. Таким центром явились, по существу, инструментальные (особенно оркестровые и фортепианные) пьесы различных размеров программного содержания с заглавиями (но, по преимуществу, без литературных ассоциаций).

В период своего формирования Дебюсси еще избегал программности, пользуясь нейтральными обо-

значениями (струнный квартет, сюита «Для фортепиано» и т. д.). В поздний период своего творчества, в связи с архаизирующей тенденцией, Дебюсси вновь уклонялся от программности (сонаты, этюды). Но в период расцвета и сразу вслед за ним Дебюсси постоянно писал программную инструментальную музыку («Прелюд к послеполудню фавна», «Ноктюрны», «Эстампы», серии «Образов», прелюдии). Очевидно, в этой жанровой области он обрел наиболее близкие и желанные для него возможности. Инструментализм (бестекстовость) позволял создавать образы поэтически отвлеченные, избегающие понятийной ясности. Но программные заглавия все же направляли внимание слушателей в сторону тех или иных предметных образов. Возникала типичная импрессионистская программность, провозглашающая зыбкую, завуалированную образность, полную неясных намеков, способную мечтательно возбуждать фантазию.

В данном плане характерны некоторые основные показатели программности Дебюсси. Легко заметить, что эта программность обычно избегает сюжетности, она не ставит перед собой задачи воплощения событий, процессов. Напротив, для Дебюсси типична картинность беглых, летучих впечатлений. Там же, где в программных произведениях Дебюсси намечается сюжетность (например, в финале «Моря» или в «Прерванной серенаде»), она носит скрытый, затаенный характер. Довольно отвлеченно выражено и становление весны в «Весенних хороводах».

Другой важнейшей чертой программности Дебюсси является ее склонность к метафорам, к условному выражению световых и даже обонятельных впечатлений и ощущений звуковыми образами. Эта черта, показательная для эпохи вообще и выступающая, например, в «музыкальных» поползновениях живописи, опять-таки свидетельствует о склонности Дебюсси к неясности, расплывчатости, к искусству туманных намеков, к недосказанности и многозначности. Но, разумеется, программность Дебюсси все

же ориентируется на реальные предметные соотношения, что выгодно отличает ее, например, от условной, эксцентрической программности произведений Сати.

Как мы видели, эстетика Дебюсси выступила не только в его произведениях, она была разносторонне осмыслена композитором, оказалась зафиксированной в его критических статьях и письмах.

Совокупность эстетических взглядов Дебюсси может на первый взгляд показаться случайной, состоящей из тех или иных вкусовых симпатий и антипатий, капризов, а то и парадоксов. Но в действительности можно считать эстетические взгляды Дебюсси вполне продуманными; к тому же, они были достаточно постоянными. Присущие им порой острые противоречия являются противоречиями мировоззрения, а не простыми несуразностями формулировок. Так, Дебюсси не раз выдвигал требования правдивости музыки и даже соответствия музыкальных образов реальным прообразам. Но он не доходил до провозглашения высшей правды искусства,— правды общественной, социальной, и, напротив, постоянно отстаивал аполитичность искусства. С другой стороны, ратуя за правду интонации, Дебюсси одновременно не раз высказывал положение о том, что искусство якобы — область тайны, непостижимого и неформулируемого.

Что касается конкретных художественных вкусов Дебюсси, то они, при всей резкости и подчас категоричности формулировок, легко согласуются с системой его эстетических взглядов. Никогда не следует забывать, что жизнерадостность мировосприятия Дебюсси сочеталась с большой уязвимостью, а то и надломленностью, порывистость его эмоций — с постоянной оглядкой на требования изящества и сдержанности, темпераментность с мечтательностью. При таких условиях Дебюсси нелегко было найти объект поклонения в мире музыки. Но Бах, Рамо, Моцарт, Шопен в очень значительной мере удовлетворяли его.

Мировое влияние творчества Дебюсси оказалось громадным. Оно было подготовлено тем фактом, что

Дебюсси довел до предела, до крайности те черты мироощущения и музыкального мышления, которые ранее стали складываться у многих композиторов мира, в частности у Грига, Мусоргского, Листа, Вагнера. Импрессионистские флюиды, выработанные и дистиллированные в «химической» лаборатории Дебюсси, вскоре распространились по всему миру. Они затронули творчество Скрябина и Стравинского в России, Бартока и Кодаи в Венгрии, Яначека в Моравии, Владигерова в Болгарии, Делиуса и С. Скотта в Англии, М. де Фальи и Альбениса в Испании, Респиги и Пуччини в Италии, Шимановского в Польше, Сибелиуса в Финляндии и т. д. (называем лишь некоторые имена).

Со временем «мода» на Дебюсси прошла, как проходит всякая мода. Но творчество Дебюсси пережило эту моду и сохранило значение подлинной ценности художественной культуры, наследия, способного волновать и увлекать наших современников. Нет сомнения, что это творчество в лучших своих проявлениях сохранит жизненность еще долго.

На вопрос о том, был ли Дебюсси глубоко и последовательно прогрессивным новатором, творцом передового искусства нашего времени,— следует ответить отрицательно. Таким новатором в конце прошлого и в начале нынешнего века мог стать только художник, примкнувший к великому освободительному движению, ставший на сторону интересов народных масс, воспринявший идеи социализма. Как мы знаем, Дебюсси таким художником не был. Эстетика и этика Дебюсси не заключали в себе самой главной прогрессивной идеи эпохи, не ставили своей целью борьбу за самую главную задачу искусства — социальное переустройство мира. Эстетика и этика Дебюсси скорее склонны были считать эту идею и эту задачу неосуществимыми, да и ненужными. Творчество Дебюсси пыталось разрешить проблему человеческого счастья вне общества и именно потому так часто утрачивало устойчивость, видя под собою разверзающиеся бездны тревоги и скорби. Дебюсси, как

и импрессионисты вообще, призывал искать счастье в отвлечении от общественной жизни, общественной борьбы, как от «темных сторон» бытия,— искать его в том, что существование может дать радостного каждому индивиду,— в наслаждении.

Ясно, что такое искусство никогда не могло, не может и не сможет стать орудием переустройства общества. В этом его крупнейший, невосполнимый недостаток, о котором никак нельзя умолчать.

Однако импрессионистское искусство (и, в частности, искусство Дебюсси), настойчиво обращаясь к прекрасному, к тому, что способно доставлять художественное наслаждение, безусловно выполняло эстетически важную функцию отстаивания красоты посреди того разрушения и опошления ее, которые сопутствовали упадку буржуазной культуры (вспомним, что именно так, как отстаивание красивого,— очень точно — определил Дебюсси пользу своего искусства посреди ужасных, калечащих души людей и уничтожающих ценности культуры событий войны).

В лучших своих произведениях Дебюсси создавал красивую музыку, предъявляющую очень высокие требования к художественному вкусу композиторов и слушателей. Музыке этой могло сплошь и рядом недоставать силы, крепости, жизненного полнокровия. Но она была подлинно красива, и красота ее (даже если в ней чувствовалась слабость) обладала и обладает способностью оттенять убожество мещанского, вульгарного, пошлого, грубого, топорного в музыке и искусстве вообще. Именно это служение красоте сделало музыку Дебюсси явлением непреходящего смысла и ценности.

Возвращаясь к вопросу о новаторстве Дебюсси, можно с достаточной определенностью указать его сильные и слабые стороны.

Как мы видели, Дебюсси внес в трактовку всех средств и сторон музыки очень много нового, инициативного, того, что было подхвачено и развито последующими композиторами. Однако вопрос решается

тем, что все эти нововведения оказались по своему существу экстенсивными.

Выражаясь фигурально, можно сказать, что Дебюсси как бы разобрал на части здание классических традиций и, беспредельно дробя эти части, стал строить из них великолепные по красоте, но зыбкие и постоянно сменяющие друг друга постройки. При этом Дебюсси свел на нет систему классической музыкальной логики, классических музыкальных форм, получив взамен поразительные богатства причудливых, пленяющих и ласкающих слух звуковых сочетаний.

Ныне на Западе многие теоретики модернизма склонны видеть как раз в этом расчленении классической логики и в превращении ее в мириады блесток великую историческую заслугу Дебюсси. Именно поэтому Дебюсси объявляют предтечей модернистского искусства, его отцом, именно поэтому говорят, что есть музыка до и после Дебюсси.

Что же, от фактов уйти некуда, они беспощадны! Расшатывая систему тональных функций, фигур ритмической логики, темброво-оркестровых группировок, стройных музыкальных форм, Дебюсси действительно подготовил анархию модернистской музыки и, в частности, додекафонию. Но все это никак нельзя поставить в заслугу Дебюсси. Заслуга его заключалась в том, что, даже подойдя вплотную к крушению логических основ музыки, он все же сохранил в своих произведениях черты прекрасного. Слабость Дебюсси как логика, как мыслителя в музыке всецело вытекала из аполитизма, отсталости, равнодушия или пессимизма его взглядов на исторические судьбы общества. Его сила как художника объяснялась неутраченным даром живой, непосредственной образности.

Искусство всегда и везде руководится борьбой идей, в нем нет и не может быть механической эволюции средств выразительности и изобразительности. Еще живучи взгляды, согласно которым «музыкальный язык» постепенно развивается от десятиле-

тия к десятилетию — независимо от содержания и идейной направленности музыкальных сочинений. В этом смысле склонны говорить о едином «музыкальном языке» прошлого или современности. Но такие взгляды ошибочны. Единственным верным, надежным критерием понимания существа того или иного «музыкального языка» является критерий его содержания, его идейно-художественных возможностей.

Музыкальное мышление Дебюсси не приобрело новой силы мысли, а очень многое утратило из системы классического музыкального мышления (и именно эти утраты были провозглашены модернистами истинным новаторством). Приобретения Дебюсси в области поэтики колорита оказались блистательными, но носили частный, а не перспективно основополагающий характер.

В высшем понимании этого слова Дебюсси явился не новатором, а одним из самых выдающихся завершителей длительной эпохи развития художественной культуры в условиях старого буржуазного общества.

Менее всего способный к синтезу, Дебюсси, однако, обладал феноменальным даром анализа, и этот дар сполна дал себя знать в его творчестве.

Понимая далекость эстетики и творчества Дебюсси от основ и задач социально направленного, созидающего будущее искусства, мы, тем не менее, должны отдать ему должное до конца, избегая предвзятостей и придирок.

Без Дебюсси и музыкальная история и музыкальная современность оказались бы обедненными. История лишилась бы одной из самых поэтичных своих страниц, современность — источника незаменимо изящных и утонченных художественных наслаждений.

Один из великих философов прошлого писал однажды, что человеческая мудрость не имеет оснований и возможностей доказать преимущество огромного утеса перед выросшим на его склонах цветком. Иначе та же мысль может быть выражена как утвер-

ждение красоты силы и силы красоты — в каких бы формах они ни проявлялись.

Хрупкое искусство Дебюсси цвело как обаятельный цветок на краю пропасти. В утреннюю пору юности цветка, когда он только еще распускался, предрассветный туман скрывал от взоров эту пропасть. Затем, с восходом солнца, она открылась перед глазами, но цветок продолжал жить и цвести — все красивее и прелестнее. К вечеру надвинулись тяжелые, грозные тучи, сверкнула молния. Цветок стал вянуть, могучий ветер обрывал его лепестки. Так длилось всю ночь, и на пороге юного дня, на пороге новой, светлой человеческой эры цветок погиб.

Но поэтическая память о нем не умрет, она сохранится в сознании людей как выражение чудесных грез и восторгов, как воплощение поразительной тонкости и впечатлительности человеческой души.

24 апреля 1962 г. Ленинград.

ПРИЛОЖЕНИЯ

ГЛАВНЕЙШИЕ ДАТЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1862	22 августа — рождение в Сен-Жермен ан Лэ (около Парижа).	
1864	31 июля — крещение (Сен-Жермен). В конце года семья Д. покидает Сен-Жермен.	
1867	Семья Д. поселяется в Париже.	
1868 (или 1870)	Первая поездка Д. в Канны. Первые впечатления моря.	
1870?	Начало обучения игре на фортепиано (Черутти).	
1871	Занятия фортепианной игрой (М. Мотэ де Флервиль).	
1872	Октябрь — поступление в Парижскую консерваторию. Занятия в классах А. Мармонтеля (фортепиано) и А. Лавиньяка (сольфеджио).	

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1877	Осень — поступление в класс Э. Дюрана (гармония и аккомпанемент).	
1878		«Звездная ночь» для голоса и фортепиано (текст Т. Банвиля).
1879	Октябрь — поступление в класс О. Базиля (чтение партитур).	«Прекрасный вечер» для голоса и фортепиано (П. Бурже). «Полевой цветок» для голоса и фортепиано (А. Жиро).
Начало 1880-х годов	Начало знакомства с семьей Ванье.	Романсы на слова: А. Мюссе («Рондо» —1882); П. Верлена («Пантомима», «В тиши», «Мандолина», «Лунный свет», «Марионетки» — ранняя серия на тексты из «Галантных празднеств», позднее переработанная — 1881—1882); П. Бурже («Сентиментальный пейзаж», «Вот весна», «Музыка», «Сожаление», «Романс Ариеля», «Невыразимое молчание» — 1883—1884); Т. Готье («Посмертное кокетство»); С. Малларме («Видение» — 1884); и др.
1880	Лето и осень — на службе у Н. Ф. Мекк (Швейцария, Франция, Италия). Декабрь — поступление в класс Э. Гиро (композиция).	«Цыганский танец» для фортепиано. Симфония и др. сочинения.
1881	Лето и осень — на службе у Н. Ф. Мекк (Россия, Италия).	

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1882	Лето и осень — на службе у Н. Ф. Мекк (Россия). Сильные впечатления от «Тристана и Изольды» (Вена).	Оркестровый дивертисмент «Триумф Вакха». Интермеццо для оркестра «Привет весне» для женского хора с оркестром (де Сегюр).
1883		«Гладиатор», кантата (Э. Моро), «Призыв» для четырехголосного хора с оркестром (Ламартин).
1884	Получение Римской премии.	«Блудный сын», кантата (Э. Гинан). Сюита для оркестра (1883—1884).
1885	27 января — отъезд в Рим на виллу Медичи. Май — заболевание лихорадкой. Июль — в Фьюмичино (на вилле Примоли).	Работа над «Зюлеймой» (Ж. Буайе) и «Дианой в лесу» (Т. Банвиль).
1886	Февраль — апрель: в Париже. Возвращение в Рим (26 апреля). Новая поездка в Париж (июль). Повторное заболевание лихорадкой.	
1887	Конец февраля. Д. окончательно уезжает из Рима в Париж. Жизнь в Париже. Прекращение знакомства с Ванье. Встречи и беседы с Гиро.	Работа над симфонической сюитой «Весна».
1886—1888		«Забытые ариетты» для голоса и фортепиано (П. Верлен).
1887—1888		«Дева-избранница» — поэма для голоса с оркестром (Д. Г. Россетти).

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1887—1890		«Пять стихотворений Бодлера» для голоса и фортепиано.
1888	Поездка Д. в Байрейт.	Две арабески для фортепиано, Маленькая сюита для фортепиано (в четыре руки).
1889	8 января — вступление в члены Музыкального Национального общества. Вторая поездка Д. в Байрейт. Впечатления Всемирной выставки в Париже.	
1889 (1890?)	Знакомство Д. с Габриэль Дюпон.	
1889—1891		Фантазия для фортепиано с оркестром.
1890		Пьесы для фортепиано («Мечты», «Баллада», «Штирийская тарантелла», «Романтический вальс», «Мазурка», «Ноктюрн»). Сюита для фортепиано (первая редакция «Бергамасской сюиты»).
1890—1892		Работа над оперой «Родриго и Химена» (К. Мендес)
1891	Знакомство Д. с Э. Сати и П. Луисом.	Шотландский марш для фортепиано (в четыре руки). Романсы на слова П. Бурже («Душа ветреная и страдающая», «Колокола») и

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
		П. Верлена («Печалится звук рога», «Уступы изгородей вьются без конца», «Море прекраснее соборов»).
1892		Окончательная редакция первой серии «Галантные празднества» для голоса и фортепиано (П. Верлен).
1892—1893		«Лирические прозы» (романсы на собственные тексты).
1892—1894		Прелюдия к «Послеполудню фавна» для оркестра.
1893	Знакомство с драмой М. Метерлинка «Пеллеас и Мелизанда». Свидание с Метерлинком в Генте. Изучение клавира оперы «Борис Годунов» Мусоргского.	Февраль — окончание струнного квартета.
1893—1902		Сочинение оперы «Пеллеас и Мелизанда» (М. Метерлинк).
1894	Попытки женитьбы.	Первоначальный замысел серии пьес для фортепиано «Образы». Проект сонаты для скрипки и фортепиано.
1895		Лето — окончание первой (черновой) редакции оперы «Пеллеас и Мелизанда».
1897		«Песни Билитис» для голоса и фортепиано (П. Луис). Оркестровка двух «Гимнопедий» Э. Сати.

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1898	Знакомство с Розали Тексье.	
1899	Разрыв отношений с Г. Дюпон. 19 октября — женитьба на Р. Тексье.	Окончание «Ноктюрнов» для оркестра.
1900—1901		Инструментальные номера «Песен Билитис» (впоследствии — «Античные эпиграфы»).
1901	Знакомство с П. Ж. Туле. Август и часть сентября — в Бишене.	Сюита «Для фортепиано» (окончание и опубликование). «Линдараха» для двух фортепиано. Идея оперы о Тристане. Апрель — декабрь — критические статьи в газете «Revue Blanche».
1902	Июль — поездка в Лондон (к Мессаже). Июль — сентябрь — в Бишене с женой.	Окончание «Пеллеаса и Мелизанды» (премьера — 30 апреля).
1903	1 февраля — Д. получает орден Почетного Легиона. Весна — поездка в Лондон. Август и сентябрь — в Бишене с женой. Конец года (или начало 1904 г.) — знакомство с семьей С. Бардак.	Январь — июнь — критические статьи в газете «Gil Blas». «Эстампы» для фортепиано
1903 (1904?)		«Из тетради эскизов» для фортепиано.
1903—1905		«Море» (три симфонических эскиза).

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1904	Лето — разрыв Д. с женой. Июль — сентябрь — Д. в Дьеппе, Пурвиле, Джерси, Сен-Мало с Э. Бардак.	Весна — «Танцы» для хроматической арфы с оркестром. «Маски» и «Остров радости» для фортепиано. «Три песни Франции» для голоса и фортепиано (Ш. Орлеанский и Т. Л'Эрмит). «Галантные празднества» для голоса и фортепиано (П. Верлен), вторая серия.
1905	Летом — в Истборне. 2 августа — развод Д. и Тексье. Поездки в Лондон и Париж. Жизнь в Бельвю (около Версаля). Конец сентября — возвращение в Париж. 30 октября — рождение дочери.	Первая серия «Образов» для фортепиано (окончание).
1906	Начало знакомства Д. с В. Сегаленом. Летом — в Дьеппе и окрестностях (с 6 августа до начала сентября). Декабрь — в Брюсселе (на постановке «Пеллеаса и Мелизанды).	
1906—1908		«Детский уголок» для фортепиано.
1907	Летом (с начала августа до конца сентября) — в Пурвиле.	Вторая серия «Образов» для фортепиано.
1908	20 января — женитьба на Эмме Мойз (Бардак). Февраль — в Лондоне.	19 января — первое дирижерское выступление Д. («Море» в концерте Колонна).

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
		«Три песни Ш. Орлеанского» для хора. «Иберия» для оркестра (окончание).
1909	Февраль — Д. назначен членом Высшего педагогического совета Парижской консерватории. Конец февраля — концертная поездка в Лондон (дириж.). Май — поездка в Лондон (на постановку «Пеллеаса и Мелизанды»).	Пьеса для фортепиано «На имя Гайдн». «Весенние хороводы» для оркестра (окончание).
1909—1910		Рапсодия для кларнета с оркестром.
1910	28 октября — смерть отца Д.	Прелюдии для фортепиано (первая тетрадь).
	Ноябрь — начало знакомства с Г. Д'Аннунцио. 26 ноября — 6 декабря — в Австрии и Венгрии (концертные выступления).	Вальс «La plus que lente» для фортепиано. «Прогулка двух влюбленных» для голоса и фортепиано (Т. Л'Эрмит). «Три баллады на слова Ф. Вийона» (для голоса с оркестром).
1910—1913		Прелюдии для фортепиано (вторая тетрадь).
1911	25 июня — в Турине (концертные выступления). С 1 августа — в Ульгате (на берегу Ламанша).	Музыка к мистерии Г. Д'Аннунцио «Мученичество св. Себастьяна» (премьера — 22 мая).
1911—1912		Сочинение музыки балета «Камма».

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1912	5 и 12 марта — концертные выступления в Париже.	«Жиги» для оркестра (окончание). Музыка балета «Игры». «Сиринкс» — пьеса для флейты соло.
1912—1914		Критические статьи в журнале «Revue Musicale».
1913	1—16 декабря — поездка в Россию (концертные выступления в Москве и Петербурге).	Музыка балета «Ящик с игрушками» (клавир). «Три стихотворения С. Малларме» для голоса и фортепиано.
1914	18—23 февраля — Италия (концертные выступления). 26 февраля — 2 марта — Голландия (концертные выступления). 21 марта — выступление в Париже (концерт из собственных произведений). 28—29 апреля — поездка в Брюссель. Июнь — поездка в Лондон. Сентябрь — поездка (с женой и дочерью) в Анжер.	«Шесть античных эпиграфов» для фортепиано в четыре руки (см. 1900—1901). Ноябрь — «Героическая колыбельная» для фортепиано.
1915	23 марта — смерть матери Д. 12 июля — 12 октября Д. в Пурвиле (с женой и дочерью). Начало тяжелого заболевания (7 декабря — операция).	Редактирование сочинений Шопена. Июль-август — соната для виолончели и фортепиано. Август — сентябрь — 12 этюдов для фортепиано. Сентябрь — октябрь — соната для флейты, альта и арфы.

Годы	*Жизнь*	*Творчество*
1915		Лето — «Белым и черным» для двух фортепиано. Конец года — «Рождество детей, не имеющих больше крова» для голоса и фортепиано (на собственный текст).
1916	Октябрь — в Муло (около Аркашона) с женой и дочерью. 21 декабря — выступление в благотворительном концерте в Париже.	
1916—1917		Соната для скрипки и фортепиано.
1917	22 марта и 25 апреля — участие в благотворительных концертах в Париже. 5 мая — Д. исполняет с Г. Пуле скрипичную сонату (Париж). Июль — октябрь — в Сен-Жан де Люз. Сентябрь — последнее публичное выступление Д. (в Сен-Жан де Люз — скрипичная соната с Г. Пуле).	
1918	25 марта — смерть Д. 29 марта — похороны (кладбище Пер-Лашез).	
1919	Перенос праха Д. на кладбище Пасси.	

ГЛАВНЕЙШАЯ ИСПОЛЬЗОВАННАЯ ЛИТЕРАТУРА О ДЕБЮССИ

1. На русском языке

А. Д. Алексеев. Французская фортепианная музыка конца XIX — начала XX века. М., 1961.

А. Альшванг. Клод Дебюсси. М., 1935.

Аноним. Газета «Новое время», 1913, № 13549 (раздел «Театр и музыка»).

Аноним. Клод Дебюсси в Свободном театре (газ. «Утро России», 1913, № 271).

Аноним. [О чествовании Д. в Москве]. (газ. «Русские ведомости», 1913, № 272).

Аноним. Умученный композитор («Петербургская газета», 1913, № 327).

Н. Бернштейн. [Статья о концерте Д.]. («Петербургская газета», 1913, № 327).

Н. Бернштейн. Клод Дебюсси (газ. «Театр и жизнь», 1913, № 204).

Е. Браудо. Творчество Клода Дебюсси (журн. «Аполлон», 1915, № 10).

В. Вальтер. Опера и концерты в С.-Петербурге («Русская музыкальная газета», 1913, № 49).

Ан. Дроздов. Клод Дебюсси (журн. «Музыка и революция», 1928, № 3).

М. В. Иванов-Борецкий. Из переписки Дебюсси и Шоссона (журн. «Музыка и революция», 1926, № 4).

«Из архива Р. Роллана. Рихард Штраус и Ромен Роллан», кн. 3. М., 1960.

«История французской литературы», т. III (1871—1917). М., 1959. Изд. Академии наук СССР.

В. Г. Каратыгин. Концерты (журн. «Аполлон», 1913, № 10).

«В. Г. Каратыгин. Жизнь, деятельность». Статьи и материалы Л., 1927.

Ж. Катала. Заметки об эстетике Дебюсси (журн. «Советская музыка», 1955, № 1).

Ю. Крейн. Симфонические произведения Клода Дебюсси. М., 1962.

Ю. Кремлев. Об импрессионизме Клода Дебюсси (журн. «Советская музыка», 1934, № 8).
Ю. К. [Ю. В. Курдюмов]. Симфонический концерт С. А. Кусевицкого (газ. «Петербургский листок», 1913, № 327).
С. С. М. [С. С. Мамонтов]. Чествование Дебюсси (газ. «Русское слово», 1913, № 272).
П. Выступление Клода Дебюсси (газ. «Русское слово», 1913, № 277).
Гр. П[рокофьев]. Концерты в Москве («Русская музыкальная газета», 1913, № 50).
Э. Пэнгу. Клод Дебюсси («Русская музыкальная газета», 1911, № 5).
Р. Роллан. Собр. сочинений, т. XVI. Л., 1935.
Л. Сабанеев. Клод Дебюсси («Московская газета», 1913, № 285).
Л. Сабанеев. Дебюсси. М., 1922.
Флорестан [В. В. Держановский]. Клод Дебюсси (газ. «Утро России», 1913, № 277).
«Французская музыка второй половины XIX века». Сб. переводных работ. Подбор материалов, вступительная статья и редакция М. С. Друскина. М., 1938.
П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. II. М.—Л., 1935.
П. И. Чайковский. Переписка с Н. Ф. фон Мекк, т. III. М.—Л., 1936.
Чествование Дебюсси (журн. «Аполлон», 1913, № 10).
Д. Шенневьер. Клод Дебюсси и его творчество. М., 1914.
Ю. Энгель. Клод Дебюсси (газ. «Русские ведомости», 1913. № 276).

II. На иностранных языках

G. Abraham. Achille-Claude Debussy («Lives of the Great Composers», vol. III. New York, 1944).
Julia d'Almendra. Les modes grégoriens dans l'oeuvre de Claude Debussy. Paris, 1950.
F. Ambrière. La vie romaine de Claude Debussy («La Revue Musicale», janvier 1934).
Autour de Debussy («Revue Musicale», juillet — août, septembre — octobre 1934).
Autour de Debussy et de Satie («La Revue Musicale», avril — mai 1938, № 183).
«Avec Stravinsky». Monaco, 1958.
J.-J. Barbier. Les Nocturnes de Claude Debussy («Journal Musical Français», 15 décembre 1958, № 73).
J.-J. Barbier, «Pelléas et Mélisande» de Claude Debussy («Journal Musical Français», 10 mars 1958, № 66).

J. Barraqué. Debussy. Paris, 1962.
J. Bathori. Sur l'interpretation des mélodies de Claude Debussy. Paris, 1953.
R. Bonheur. Souvenirs et impressions d'un compagnion de jeunesse («La jeunesse de Claude Debussy». Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).
M. Boucher. Claude Debussy. Paris. 1930.
P. Boulez. Debussy (Encyclopédie de la Musique, tome premier. Paris, 1958).
C. Brăiloiu. Pentatonismes chez Debussy (Studia memoriae Belae Bartok sacra. Budapest, 1956).
A. Bruneau. La musique française, Paris, 1901.
R. Brussel. Claude Debussy et Paul Dukas («La jeunesse de Claude Debussy». Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).
H. Busser. Les envois de Rome de Claude Debussy («La Revue des Deux Mondes», 1962, 1 septembre).
N. Cardus. Ten Composers. London, 1945.
R. Chalupt. L'Espagne dans la musique française («La Revue Musicale», 1932, février, № 123).
R. Chalupt. Ravel au miroir de ses lettres. Paris. 1956.
C. Chamfray. Debussy: impressioniste ou expressioniste? («Le Menestrel», 1935, 31 mai, № 22).
D. Chennevière. Claude Debussy et son oeuvre. Paris, 1913.
P. Collaer. La musique moderne (1905—1955). Paris — Brussel, 1955.
Correspondance de Claude Debussy et Pierre Louÿs (1893—1904). Paris, 1945.
Correspondance de Claude Debussy et P.-J. Toulet. Paris, 1929.
Correspondance inédite de Claude Debussy et Ernest Chausson («La Revue Musicale». Numéro spécial consacré a Ernest Chausson. 1-er décembre 1925).
A. Cortot. La musique française de piano. Première série. Paris, 1932.
A. Cortot. La musique pour piano de Claude Debussy («La Revue Musicale». Numéro spécial consacré à Debussy, 1-er décembre 1920).
W. H. Daly. Debussy. Edinburgh, 1908.
C. Debussy. Articles:
«La Revue Blanche»: 1, 15 avril, 1, 15 mai, 1 juin, 1 juillet, 15 novembre, 1 décembre 1901.
«Musica»: octobre 1902.
«Mercure de France»: janvier 1903, № 157.
«Gil Blas» 12, 19, 21, 26 janvier, 2, 16, 23 février, 2, 9, 16, 19, 23, 30 mars, 6, 13, 20, 27 avril, 5, 8, 19 mai, 1, 6, 10, 28 juin 1903.

«Musica»: mai 1903.
«Musica»: juillet 1906.
«Musica»: janvier 1908.
«Le Figaro»: 8 mai 1908.
«Musica»: mars 1911.
«Revue Musicale S. I. M.»: novembre et décembre 1912, 15 janvier, 15 février, 15 mars, 15 mai, 1 novembre, 1 décembre 1913, 1 janvier, 1 février, 1 mars 1914.
«L' Intransigeant»: 11 mars 1915.

«Debussy et D'Annunzio». Correspondance inédite. Paris, 1948.

«Debussy et Edgar Poe». Manuscrits et documents inédits recueillis et présentés par Edward Lockspeiser. Préface d'André Schaeffner. Monaco, 1961.

C. Debussy. Interviews:
«La Revue Musicale»: avril 1902.
«Musica»: octobre 1902. № 1.
«Le Figaro»: 16 mai 1902.
«Revue Bleu»: 2 avril 1904, № 14.
«Comoedia»: 19 février, 1908.
«Le Figaro»: 14 février 1909.
«Comoedia»: 31 janvier 1910.
«Paris—Journal»: 20 mai 1910.
«Revue Musicale de Lyon»: 16 octobre 1910, 8 janvier et 15 mai 1911.
«Comoedia»: 17 décembre 1910.
«Comoedia»: 26 janvier 1911.
«Excelsior»: 11 février et 9 mars 1911.
«Musica»: mars 1911.
«Comoedia»: 18 mai 1911.
«Comoedia»: 1 février 1914.

C. Debussy. Lettres à deux amis. Soixante-dix-huit lettres inédites à Robert Godet et à G. Jean-Aubry. Paris, 1942.

C. Debussy. Lettres inédites à André Caplet (1908-1914). Monaco-Ville, 1957.

C. Debussy. Monsieur Croche antidilettante. Paris, 1926.

«C. Debussy». Catalogue d'exposition. Bibliothèque Nationale. Paris, 1962.

E. Decsey. Claude Debussy. Graz, 1936.

«Deux Lettres de Debussy à Ernest Chausson» («La jeunesse de Claude Debussy». Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).

M. Dietschy. The family and childhood of Debussy («The Musical Quarterly», july 1960, New York).

M. Dietschy. La passion de Claude Debussy. Neuchâtel, 1962.

G. Doret. Erik Satie et Debussy («Le Monde Musical», janvier 1939, № 1, Paris).

P. Dukas. Écrits sur la musique. Paris, 1948.

J. Durand. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. Paris, 1924.
J. Durand. Quelques souvenirs d'un éditeur de musique. 2-e série. Paris, 1925.
M. Emmanuel. Les ambitions de Claude-Achille («La jeunesse de Claude Debussy», Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).
M. Emmanuel. «Pelléas et Mélisande» de Debussy. Paris (sans date).
O. d'Estrade-Guerra. Les manuscrits de «Pelléas et Mélisande» de Claude Debussy («La Revue Musicale». Numéro spécial, № 235, 1957).
L. Fabian. Claude Debussy und sein Werk. München, 1923.
M. de Falla. Claude Debussy et l'Espagne («La Revue Musicale». Numéro spécial consacré à Debussy, 1-er décembre 1920).
D. M Ferguson. Piano music of six great composers. New York, 1947.
C. Frissard. La boîte à joujoux de Debussy («Musica», décembre 1959, Paris).
A. Gauthier. Debussy. Documents iconographiques. Genève, 1952.
B. Gavoty. Les français sont-ils musiciens? Paris, 1950.
F. Gervais. La notion d'arabesque chez Debussy («La Revue Musicale», 1958, № 241).
R. Godet. En marge de la marge («La jeunesse de Claude Debussy». Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).
R. Godet. Le lyrisme intime de Claude Debussy («La Revue Musicale», Numéro spécial consacré à Debussy. 1-er décembre 1920).
R. Godet. Weber and Debussy. («The Chesterian», June 1926, № 55, London).
F. Goldbeck. Blick auf Debussy («Anbruch», Februar 1929, Wien).
A. Goléa. Esthétique de la musique contemporaine. Paris, 1954.
J. C. Hadden. Modern musicians. London—Edinburgh, 1914.
Ch. Hertrich. C. Debussy génie du symbolisme musical. Paris, 1945.
V. Holzknecht. Claude Debussy. Praha, 1958.
D.-E. Inghelbrecht. Mouvement contraire. Souvenirs d'un musicien. Paris, 1947.
D.-E. Inghelbrecht. Souvenirs («La Revue Musicale». Numéro spécial consacré à Debussy. 1-er décembre 1920).
G. et D.-E. Inghelbrecht. Claude Debussy. Paris, 1953.
G. et D.-E. Inghelbrecht. Comment Debussy décrocha le Prix de Rome («Musica», octobre 1959, № 69, Paris).

G. et D.-E. Inghelbrecht. Pelléas après cinquante ans («Musica», mai 1959, № 62, Paris).
A. Jakobik. Zur Einheit der neuen Musik. Würzburg, 1957.
V. Jankélévitch. Debussy et le mystère. Neuchâtel, 1947
V. Jankélévitch. Ravel. Bourges, 1959.
R. Jardillier. Pelléas. Paris, 1927.
S. Jarociński. Estetyka Debussy'ego («Muzyka», 1959, № 3. Kraków).
S. Jarociński. Orfeusz na rozdrożu. Warszawa, 1958.
S. Jarociński. Podróże muzyczne Debussy'ego w latach 1908—1914 («Ruch Muzyczny», 15—29 luty, 1960, № 2; 1—15 marca, 1960, № 3).
S. Jarociński. Wśród prądów schyłku stulecia («Przegląd Humanisticzny», 1960, № 1).
G. Jean-Aubry. La musique et les nations. Paris—Londres, 1922.
G. Jean-Aubry. L'oeuvre critique de Claude Debussy («La Revue Musicale». Numéro spécial consacré à Debussy. 1-er décembre 1920).
H. Jourdan-Morhange. Ravel et nous. Genève, 1945.
Ch. Koechlin. Debussy. Paris, 1927.
Ch. Koechlin. La leçon de Claude Debussy («La Revue Musicale», janvier 1934).
Ch. Koechlin. Le contrepoint chez Debussy («Cahiers d'art», 1926, № 9, Paris).
Ch. Koechlin. Quelques anciennes mélodies inédites de Claude Debussy («La jeunesse de Claude Debussy». Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).
Ch. Koechlin. Souvenirs sur Debussy, la Schola et la S. M. I. («La Revue Musicale», novembre 1934, № 150).
E. Kroher. Impressionismus in der Musik. Leipzig, 1957.
L. Laloy. Claude Debussy. Paris, 1909.
L. Laloy. Debussy. Paris, 1944.
L. Laloy. La dernière oeuvre de Claude Debussy: l'«Ode à la France» («Musique», 15 mars 1928, № 6, Paris).
L. Laloy. «La Mer», trois esquisses symphoniques de Claude Debussy («Bulletin Français de la S. I. M.», 15 février 1908).
L. Laloy. Le théâtre de Claude Debussy («La Revue Musicale». Numéro spécial consacré à Debussy, 1-er décembre 1920).
P. Landormy. La musique française après Debussy. Paris, 1943.
Th. Lavanden. L'humour dans l'oeuvre de Debussy («La Revue Musicale», février 1930, № 101).
«Le martyre de Saint-Sébastien» («La Revue Musicale», Numéro spécial, 1957 № 234, Paris).
O. de Lesseps. «Quatre Préludes» et «Une Image» de Claude Debussy («Le Monde Musical», 31 octobre 1938, № 10, Paris).

Lettres de Claude Debussy à André Messager (L'enfance de Pelléas). Paris, 1938.
Lettres de Claude Debussy à sa femme Emma. Paris, 1957.
Lettres de Claude Debussy à son éditeur. Publiées par Jacques Durand. Paris, 1927.
A. Liess. Claude Debussy. Das Werk im Zeitbild. Erster Teil. Leipzig—Strassburg—Zürich, 1936.
A. Liess. Claude Debussy. Das Werk im Zeitbild. Zweiter Teil. Leipzig—Strassburg—Zürich, 1936.
A. Liess. Claude Debussy und die Moderne («Musica», März, 1958, Heft 3, Kassel und Basel).
A. Liess. Claude Debussy und seine Zeit («Anbruch», April — Mai 1930, Wien).
A. Liess. Debussy, Dukas, Maeterlink («Anbruch,» Heft 6 — 7, Juni — Juli 1935, Wien).
A. Liess. Debussys musikgeschichtliche Bedeutung («Die Musik», April 1931, Berlin).
A. Liess. L'harmonie dans les oeuvres de Claude Debussy («La Revue Musicale», janvier 1931, № 111).
E. Lockspeiser. Debussy. London, 1936.
E. Lockspeiser. Debussy and Shakespeare («The Musical Times», October 1935).
E. Lockspeiser. Debussy and Swinburne («Monthly Musical Record», March — April 1959, London).
E. Lockspeiser. Les symbolistes et Claude Debussy («Le Menestrel», 7 et 14 août 1936, № 32—33, Paris).
E. Lockspeiser. Musorgsky and Debussy («The Musical Quarterly», October 1937, New York).
E. Lockspeiser. Debussy: his Life and Mind, vol. I. London, 1962.
M. Long. Au piano avec Claude Debussy. Paris. 1960.
M. Long. Conseils de Debussy («La Revue Internationale de Musique». Numéro spécial, avril 1939, Paris).
M. Long. Souvenirs sur Claude Debussy («L'Art Musical», 24 décembre 1937, № 74, Paris).
A. Magnani. «La Mer» de Claude Debussy («Le Monde Musical», 31 mai 1939, № 5, Paris; «L'Art Musical», 19 novembre 1937, № 69, Paris).
A. Mangeot. Le centenaire de C. Saint-Saëns («Le Monde Musical», 31 octobre 1935, № 10, Paris).
C. Mauclaire. La peinture musicienne et la fusion des arts («Revue Bleu», 6 septembre 1902, № 10, Paris).
W. H. Mellers. The final works of Claude Debussy («Musik and Letters», 1932, № 2. April, London).
H. Mersmann. Musik der Gegenwart, Berlin, 1923.
A. Messager. Les premières représentations de «Pelléas» («La jeunesse de Claude Debussy». Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).

R H. Myers. Claude Debussy and russian music («Musik and Letters», 1958, № 4, October, London).
R. H. Myers. Debussy. London, 1948
«Mystery of a Debussy Title Unveiled by Critic» («The Musician», July 1945, New York).
W. Niemann. Die Musik der Gegenwart, Berlin, 1913.
D. de Paoli. «Orfeo» and «Pelléas» («Musik and Letters», 1939, № 4, October, London).
Pasteur Vallery-Radot. Claude Debussy. Souvenirs («Revue des Deux Mondes», 15 mai 1938, Paris).
Pasteur Vallery-Radot. Tel était Claude Debussy. Paris, 1958.
H. Pellerin. Claude Debussy et le Pays d'Auge («Le Pays d'Auge», mai—juin 1957, Lisieux).
R. Peter. Claude Debussy. Paris, 1944.
G. Pierné. Souvenirs d'Achille Debussy («La jeunesse de Claude Debussy». Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).
M. Pinchard. Claude Debussy et André Caplet («Musica», février 1959, Paris).
H. Prunières. A la Villa Médicis («La jeunesse de Claude Debussy» Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).
H. Prunières. Autour de Debussy («La Revue Musicale», mai et juin 1934).
Maurice Ravel (numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er avril 1925).
Henri de Régnier. Souvenirs sur Debussy («La jeunesse de Claude Debussy». Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).
G. A. Rimski-Korsakow. Debussy w rodzinie Meck («Muzyka», 1960, № 1, Kraków).
R. Rolland. Musiciens d'aujourd'hui. Cinquième édition. Paris, 1912.
Erik Satie. Son temps et ses amis. («La Revue Musicale», Paris, 1952).
A. Schaeffner. Claude Debussy e Victor Segalen («La Rassegna Musicale», 1959, № 3, settembre).
A. Schaeffner. Debussy et ses rapports aves la musique russe («Musique Russe». Etudes réunies par Pierre Souvtchinsky. Paris, 1953).
«Segalen et Debussy». Textes recueillis et présentés par Annie Joly-Segalen et André Schaeffner. Monaco, 1962.
V. I. Seroff. Claude Debussy. Traduit de l'anglais par Roger Giroux. Paris, 1957.
G. Setaccioli. Debussy. Eine kritisch-ästhetische Studie. Autorisierte Übersetzung. Leipzig, 1911.
N. Slonimsky. Lexicon of musical invective. New York, 1953.

N. Slonimsky. The road to music. New York, 1960.
E. Souffrin. Debussy lecteur de Banville («Revue de Musicologie», Paris, vol. XLVI, décembre 1960).
I. Strawinsky. Gespräche mit Robert Craft. Zürich, 1961.
I. Strawinsky. Chroniques de ma vie. Paris, 1935.
H. Strobel. Claude Debussy. Paris, 1952 (traduction d'A. Coeuroy).
A. Suarès. Debussy («La Revue Musicale». Numéro spécial consacré à Debussy, 1-er décembre 1920).
A. Suarès. Debussy. Paris, 1936.
O. Thompson. Debussy. New York, 1937.
Yvonne Tienot. O. d'Estrade-Guerra. Debussy. L'homme, son oeuvre, son milieu. Paris, 1962.
J. Tiersot. Un demi-siècle de musique française. Paris 1924.
L. Vallas. Claude Debussy et son temps. Paris, 1932.
L. Vallas. Claude Debussy et son temps. Paris, 1958.
L. Vallas. Les idées de Claude Debussy musicien français. Paris, 1927.
M. Vasnier. Debussy à dix-huit ans («La jeunesse de Claude Debussy», Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).
P. Vidal. Souvenirs d'Achille Debussy («La jeunesse de Claude Debussy», Numéro spécial de «La Revue Musicale», 1-er mai 1926).
R. Viñes. Trois aristocrates du son («Le Monde Musical», 31 décembre 1935, № 12).
E. Vuillermoz. Autour du «Martyre de Saint-Sébastien» («La Revue Musicale». Numéro spécial consacré à Debussy, 1-er décembre 1920).
E. Vuillermoz. Claude Debussy. Genève, 1957.
E. Vuillermoz. «Le Martyre de Saint-Sébastien» perdu et retrouvé («Journal Musical Français», 11 mars 1957).
E. Vuillermoz. Musiques d'aujourd'hui. Paris, 1923.

УКАЗАТЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЙ ДЕБЮССИ[1]

«Аксель», музыка к драме, проект (Ф. О. М. Вилье де Лиль-Адан) — 219
Andante cantabile, для фортепиано в 4 руки — 75
«Арабески», для фортепиано — *202—203*
«Ароматы ночи», для оркестра («Иберия») — 551, *554*
«Афродита», опера, проект (П. Луис) — 297

«Балет», для фортепиано в 4 руки («Маленькая сюита») — *204*
«Балкон («Пять стихотворений Бодлера») — *214*
Баллада, для фортепиано — 202, *205*
«Баллада к возлюбленной» («Три баллады на слова Вийона») — *625—626*
«Баллада к луне» (А. Мюссе) — 75
«Баллада о женщинах Парижа» («Три баллады на слова Вийона») — 625, *626*
«Баллада с просьбой к богоматери» («Три баллады на слова Вийона») — 625, *626*
«Безымянной гробнице», для фортепиано в 4 руки («Шесть античных эпиграфов») — *670*
«Белые ночи», проект вокальных пьес — 243
«Белым и черным», сюита для двух фортепиано — 679, *683—685*
«Бергамасская сюита», для фортепиано — 202, *206—207*, 242, 317
«Блудный сын», лирическая сцена (Э. Гинан) — 117—120, *127—135*, 153, 579
«Бог! какой он сделал ее привлекательной для взгляда» («Три песни Шарля Орлеанского») — *546*
«Будем любить» (Т. Банвиль) — 120

Вальс, для фортепиано, проект — 270

---

[1] Жанр романсов и песен не указывается (в скобках — автор текста). Курсивом выделены страницы, на которых дается разбор или основная оценка сочинения.

Вальс, для двух фортепиано, проект — 477
Вальс, для фортепиано на тему «Haydn» — 546
Вальс «La plus que lente», для фортепиано — 111, 204, 205, 477, *622—623*
«Веер» («Три стихотворения Стефана Малларме») — *646*
«Вереск», для фортепиано (Прелюдии, вторая тетрадь) — 600, *651*
«Весенние хороводы» для оркестра — 470, 548, *557—563*, 598, 604, 724, 737
«Весна», для хора (Ж. Барбье) — 124
«Весна», симфоническая сюита — *154—160*, 209, 604
«Ветер на равнине», для фортепиано (Прелюдии, первая тетрадь) — 479, 590, *613—614*
«Вечер в Гранаде», для фортепиано («Эстампы») — 227, *469*, 549
«Вечерняя гармония» («Пять стихотворений Бодлера») — *214—215*
«Вздох» («Три стихотворения Стефана Малларме») — *646*
«В знак уважения С. Пиквику, эсквайру, П. Ч. П. К.» (Прелюдии, вторая тетрадь) — *654*, 656
«Видение» (С. Малларме) — 120, 122, *123*
«Ворота Альгамбры», для фортепиано (Прелюдии, вторая тетрадь) — 600, *650—651*
«Вот весна...» (П. Бурже) — 120, *122*
«Втихомолку» («Галантные празднества», первая серия) — 120, *242*

«Галантные празднества» (первая серия, П. Верлен) — 120, *241—243*
«Галантные празднества» (вторая серия, П. Верлен) — *479—481*
«Галантные празднества», проект оперы-балета — 666
«Генерал Лавин — эксцентрик», для фортепиано (Прелюдии, вторая тетрадь) — 621, *651—652*, 656
«Героическая колыбельная», для фортепиано (и для оркестра) — *670—671*
«Гладиатор», кантата (Э. Моро) — 116—117
«Грезы», для фортепиано — 202, *205*
«Гробница наяд» («Песни Билитис») — *306—307*
«Грот» («Три песни Франции») — *482*
«Грот» («Прогулка двух влюбленных») — 623
«Грустные жиги», пьеса для двух фортепиано, проект — 477

«Даниэль», кантата — 128
«Дафнис и Хлоя», балет, проект (сцен. П. Луиса) — 239, 297
Двенадцать этюдов, для фортепиано — 672, 679, *680—682*
«Движение», для фортепиано («Образы», первая серия) — 477, *478—479*
«Дева-избранница», кантата (Д.-Г. Россетти) — *198—202*, 244, 418, 524, 639

«Девушка с волосами цвета льна» (Л. де Лиль) — 121
«Девушка с волосами цвета льна» (Прелюдии, первая тетрадь) — 158, 377, 584, *617—618*, 651
«Дельфийские танцовщицы» (Прелюдии, первая тетрадь) — 575, *612—613*
«Деревянные лошадки» («Забытые ариетты») — *212*
«Детский уголок», для фортепиано (и в оркестровке А. Капле) — *541—546*, 581, 590, 644, 667, 682
«Диалог ветра и моря», для оркестра («Море») — 264, 489, *496—500*
«Диана в лесу» (Т. Банвиль) — 116, *143—144*, 146
Дивертисмент, для фортепиано в 4 руки — 75
«Для фортепиано», сюита — 243, 270, 286, *298—304*
«Doctor Gradus ad Parnassum», для фортепиано («Детский уголок») — *542—543*
«Душа ветреная и страдающая» (П. Бурже) — *216*

«Египтянке», для фортепиано в 4 руки («Шесть античных эпиграфов») — *670*

Жиги («Грустные жиги»), для оркестра («Образы», третья серия) — 548, 604, *646—648*, 654

«Забытые ариетты» (П. Верлен) — *211—213*, 305
«Затонувший собор», для фортепиано (Прелюдии, первая тетрадь — 131, 284, 310, 484, 575, *618—621*
«Звездная ночь» (Т. Банвиль) — *76—78*
«Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе», для фортепиано (Прелюдии, первая тетрадь) — 214, 590, *614*
«Зелень» («Забытые ариетты») — *211—213*
«Зима, вы омерзительны» («Три песни Шарля Орлеанского») — *546*, 685
«Золотые рыбки», для фортепиано («Образы», вторая серия) — *539—541*, 655
«Зюлейма», симфоническая ода (либретто Ж. Буайе по Г. Гейне) — 143, 150, 153—154

«Иберия», для двух фортепиано, проект — 477
«Иберия», для оркестра («Образы», третья серия) — 124, 500, *548—556*, 559, 581, 590, 598, 601, 615, 618
«Ивняк», проект (Д.-Г. Россетти) — 297
«Игры», балет — *642—644*, 724
«Игры волн», для оркестра («Море») — 246, 489, *493—496*, 498
«Из тетради эскизов», для фортепиано — *471*
«И луна светит над храмом, который был», для фортепиано («Образы», вторая серия) — *538—539*
Интермеццо, для виолончели с оркестром — 75
Интермеццо, для оркестра — *124*
«Испанская песня», дуэт (Т. Готье) — 120

«Как вам это понравится», опера, проект (В. Шекспир) — 415, 434, 468, 698—702, 724
«Камма», балет — 585, 601, 642
«Канопа», для фортепиано (Прелюдии, вторая тетрадь) — *654*, 656
Квартет, для двух скрипок, альта и виолончели — *248—255*, 464, 581, 606
«Когда я услышал тамбурин» («Три песни Шарля Орлеанского») — *546*
«Колокола» (П. Бурже) — *216—217*, 244
«Колокола сквозь листву», для фортепиано («Образы», вторая серия) — *537—538*
«Колыбельная слонов», для фортепиано («Детский уголок») — *543*
«Король Лир», музыка к трагедии, проект (В. Шекспир) — 468
«Кукольный кэк-уок», для фортепиано («Детский уголок») — *544—546*, 621, 652

«Легенда о Тристане» («Тристан», «История Тристана»), опера, проект (Г. Мурей) — 521—523, 529, 534, 574
«Линдараха», для двух фортепиано — *304*
«Лирические прозы» (текст автора) — 241, *243—248*, 256, 487
«Лунный свет», для фортепиано («Бергамасская сюита») — *206—207*, 264, 317
«Лунный свет» (П. Верлен) — 120, *242—243*

Мазурка, для фортепиано — 202, *205*
«Маленькая сюита», для фортепиано в 4 руки (и для оркестра) — 75, 125, 202, *203—204*, 580—581
«Маленький негр» — 546, 621
«Маленький пастух», для фортепиано («Детский уголок») — *544*
«Мандолина» (П. Верлен) — 120, *122—123*, 124
«Марионетки» (П. Верлен) — 120, 121, *243*
«Маски», для фортепиано — *471—473*
«Менестрели», для фортепиано (Прелюдии, первая тетрадь) — 204, 590, *621—622*, 652
Менуэт, для фортепиано в 4 руки («Маленькая сюита») — *204*
Менуэт, для фортепиано («Бергамасская сюита») — *206*
«Мертвые листья», для фортепиано (Прелюдии, вторая тетрадь) — 600, *650*, 656
«Мирской танец» («Танцы» для хроматической арфы и струнного оркестра) — *484*
«Море прекраснее соборов» (П. Верлен) — *217—218*
«Море», «три симфонических эскиза» — 246, 264, 317, *485—504*, 524, 550, 553—556, 604, 616, 634, 636, 682, 698, 710, 723, 735, 737
«Музыка» (П. Бурже) — 120

«Мученичество св. Себастьяна», музыка к мистерии (Г. Д'Аннунцио) — 246, 583, 585, 590, *627—642,* 649, 650, 654, 664, 682, 724, 736

«Наивные» («Галантные празднества», вторая серия) — *479*
«На лодке», для фортепиано в 4 руки («Маленькая сюита») — *203,* 207
«Невыразимое молчание» (П. Бурже) — 120
Ноктюрн, для фортепиано — 202, *205*
«Ноктюрны», для оркестра — 219, 292, *307—320,* 371, 503, 530, 556, 683, 737

«О береге» («Лирические прозы») — *244—246,* 248, 487
«Облака» для оркестра («Ноктюрны») — 308, *309—312,* 317, 318, 320, 479, 494, 496, 554, 604, 649, 723.
«Образы», серия фортепианных пьес, проект — 270
«Образы», первая серия пьес (для фортепиано) — *477—479,* 737
«Образы», вторая серия пьес (для фортепиано) — *537—541,* 737
«Образы», третья серия пьес (для оркестра) — 477, 526, 548, 737
«О вечере» («Лирические прозы») — *246—247,* 248
«Ода Франции», кантата (Л. Лалуа) — 692—693
«О мечте» («Лирические прозы») — *244*
«Орфей», балет, проект (П. Валери) — 297
«Орфей», опера, проект (В. Сегален) — 522—523, 534—535, 574, 688
«Остров радости», для фортепиано — 124, 471, *473—476,* 481, 500, 504, 550, 735
«От зари до полудня на море» для оркестра («Море») — 489, *490—493*
«Отражения в воде», для фортепиано («Образы», первая серия) — *477—478*
«О цветах» («Лирические прозы») — *246*

«Пагоды», для фортепиано («Эстампы») — *468—469*
«Падение дома Эшеров», пьеса для оркестра, проект — 177
«Падение дома Эшеров», опера (Э По) — 528, *535—537,* 574, 576, 585, 632, 641, 686, 689, 690, 724
«Пантомима» (П. Верлен) — 120
«Паруса», для фортепиано (Прелюдии, первая тетрадь) — 317, 575, *613*
«Паспье», для фортепиано («Бергамасская сюита») — *206*
«Пеллеас и Мелизанда», опера (М. Метерлинк) — 49. 73, 76, 128, 176, 182, 186, 198, 201, 219, 228, 232, 233, 236—242, 244, 259, 269, 284, 296, 305, 309, 335, *338—412,* 414—416, 418—420, 422, 425, 435, 447, 461, 462, 464, 466, 468, 472, 473, 487, 501, 503, 517, 521, 523, 526, 527, 530, 549, 578, 584, 588, 594, 640, 678, 723, 725, 726, 736

«Песни Билитис» (П. Луис) — *304—307*, 353, 697
«Песни Билитис», инструментальная сюита — 307, 669
«Печалится звук рога» (П. Верлен) — *217*
«Плачет в сердце моем» («Забытые ариетты») — *211*
«Пляска», для фортепиано — см. «Штирийская тарантелла»
«Поверь моему совету, дорогая Климена» («Прогулка двух влюбленных») — *624*
«Погода сбросила свой плащ» («Три песни Франции») — *481—482*, 539
«Полевой цветок» (А. Жиро) — *76—78*
«Посвящение Рамо», для фортепиано («Образы», первая серия) — 477, *478*
«Послеполудень фавна» — см. Прелюдия к «Послеполудню фавна»
«Посмертное кокетство» (Т. Готье) — 120, 121
«По улицам и дорогам», для оркестра («Иберия») — 551, *552—554*
«Празднества» для оркестра («Ноктюрны») — 124, 159, 203, 207, 208, 210, 243, 308, *312—316*, 317, 318, 320, 562, 604
«Прекрасный вечер» (П. Бурже) — *76—78*
Прелюдии, для фортепиано (первая тетрадь) — 594, *611—622*, 682, 737
Прелюдии, для фортепиано (вторая тетрадь) — 600, *649—656*, 682, 737
Прелюдия, для фортепиано («Бергамасская сюита») — *206*
Прелюдия, для фортепиано (сюита «Для фортепиано») — 243, *299—300*, 303
Прелюдия к «Послеполудню фавна», для оркестра — 146, 157, 158, 209, 252, *255—270*, 289, 298, 320, 371, 503, 524, 530, 549, 554, 556, 581, 590, 604, 611, 644, 645, 723, 737
«Прерванная серенада», для фортепиано (Прелюдии, первая тетрадь) — 584, *618*, 737
«Привет весне», для женского хора с оркестром (де Сегюр) — 124
«Призыв» для хора с оркестром (А. Ламартин) — 124
«Принцесса Малейн», опера, проект (М. Метерлинк) — 219
«Прогулка двух влюбленных» (Тристан Л'Эрмит) — 594, *623—624*
«Пустая просьба» («Три стихотворения Стефана Малларме») — *646*
«Путешествие Павсолия», симфоническая пьеса, проект (П. Луис) — 297
«Пьерро» (Т. Банвиль) — 120, 121
«Пять стихотворений Бодлера» — 211, *213—216*, 317

Рапсодия, для кларнета с оркестром — 604, *610—611*
Рапсодия, для саксофона с оркестром — 483—484
Рапсодия, для фортепиано — 75
«Родриго и Химена», опера (либр. К. Мендеса) — *219—220*

«Рождество детей, не имеющих больше крова» (слова автора) — *685—686*, 692, 697
«Романс Ариэля» (П. Бурже) — 120
«Романтический вальс», для фортепиано — 202, *205*
«Rondel chinois» — 121
«Рондо» (А. Мюссе) — 120

«Сады под дождем», для фортепиано («Эстампы») — 247, 270, 299, *469*, *471*, 479
«Саламбо», проект — 146
«Сандрелюна», опера, проект (либр. П. Луиса) — 239, 297
Сарабанда, для фортепиано (сюита «Для фортепиано») — 270, 298, *300—301*, 303, 478
«Св. Себастьян» — см. «Мученичество св. Себастьяна»
«Священный танец» («Танцы» для хроматической арфы и струнного оркестра) — *484*
«Сентиментальный пейзаж» (П. Бурже) — 120
«Сентиментальная прогулка», для фортепиано — см. «Лунный свет», для фортепиано
«Сентиментальный разговор» («Галантные празднества», вторая серия) — 479, *480*
«Серенада кукле», для фортепиано («Детский уголок») — 541, *543*
Симфония — 124, *125—127*
«Сирены», для оркестра («Ноктюрны») — 308, *316—318*, 487
«Сиринкс», пьеса для флейты соло — *648*, *649*
«Смерть любовников» («Пять стихотворений Бодлера») — *215*
«Снег танцует», для фортепиано («Детский уголок») — *543—544*, 616, 685
«Сожаление» (П. Бурже) — 120
Соната, для виолончели и фортепиано — *679—680*
Соната, для скрипки и фортепиано — 692, *694—697*, 700, 706
Соната для скрипки и фортепиано, проект — 255
Соната, для флейты, альта и арфы — 675, 679, *682—683*
«Сосредоточенность» («Пять стихотворений Бодлера») — *215*
«Спящая красавица» (В. Испа) — 470
Сюита, для оркестра («Праздник», «Балет», «Греза», «Шествие и вакханалия») — 124—125
Сюита для виолончели с оркестром — см. Интермеццо для виолончели с оркестром

«Так, как Плэзанс умерла» («Три песни Франции») — *482—483*
«Танец», для фортепиано — см. «Штирийская тарантелла»
«Танец Пёка», для фортепиано (Прелюдии, первая тетрадь) — 575, *621*, 651

«Танцовщице с кроталами», для фортепиано в 4 руки («Шесть античных эпиграфов») — *670*
«Танцы», для хроматической арфы и струнного оркестра — *484*
«Тень деревьев» («Забытые ариетты») — *212, 213*
«Терраса свиданий при лунном свете» (Прелюдии, вторая тетрадь) — *653—654*
Токката, для фортепиано (сюита «Для фортепиано») — *301—303*
«Три баллады на слова Вийона» — 588, *624—627,* 697
Трио, для фортепиано, скрипки и виолончели — 47, 75
«Три песни Франции» (Ш. Орлеанский и Т. Л'Эрмит) — *481—483*
«Три песни Шарля Орлеанского», для хора a cappella — *546—548*
«Тристан» — см. «Легенда о Тристане»
«Три стихотворения Стефана Малларме» — *645—646,* 667
«Триумф Вакха», для оркестра — 124
«Туманы», для фортепиано (Прелюдии, вторая тетрадь) — *649—650,* 656

«Ундина», для фортепиано (Прелюдии, вторая тетрадь) — *654*
«Уступы изгородей вьются без конца» (П. Верлен) — *217*
«Утро праздничного дня» для оркестра («Иберия») — 551, *554—555*

«Фавн» («Галантные празднества», вторая серия) — *479—480*
Фантазия, для фортепиано с оркестром — 202, *208—211*
«Феи — прелестные танцовщицы», для фортепиано (Прелюдии, вторая тетрадь) — *651*
«Фейерверк», для фортепиано (Прелюдии, вторая тетрадь) — 479, *655*
«Флейта Пана» («Песни Билитис») — *305*
«Фонтан» («Пять стихотворений Бодлера») — *215,* 218

«Хандра» («Забытые ариетты») — *212*
«Холмы Анакапри», для фортепиано (Прелюдии, первая тетрадь) — 124, 247, 584, *614—615*

«Цыганский танец», для фортепиано — *82*

«Чередующиеся терции», для фортепиано (Прелюдии, вторая тетрадь) — *654,* 656
«Черт на колокольне», опера (Э. По) — 415, 416, 434, 435, 468, 519, 528, 534, 537, 574, 585, 594, 648
«Чтобы вызвать Пана, бога летнего ветра», для фортепиано в 4 руки («Шесть античных эпиграфов») — *670*
«Чтобы ночь была благосклонной». для фортепиано в 4 руки («Шесть античных эпиграфов») — *670*

«Чтобы поблагодарить утренний дождь», для фортепиано в 4 руки («Шесть античных эпиграфов») — *670*
«Что видел западный ветер», для фортепиано (Прелюдии, первая тетрадь) — 479, 497, 500, *616—617*, 618, 655

«Шаги на снегу», для фортепиано (Прелюдии, первая тетрадь) — 482, 590, *615—616*, 617
«Chevelure» («Песни Билитис») — *305—307*
«Шествие», для фортепиано в 4 руки («Маленькая сюита») — *203*
«Шесть античных эпиграфов», для фортепиано в 4 руки — 307, *669—670*
«Шотландский марш», для фортепиано в 4 руки (и для оркестра) — 202, *207—208*, 604
«Штирийская тарантелла» («Пляска», «Танец»), для фортепиано — 202, 204, *205—206*, 209, 471

«Эстампы», для фортепиано — 270, 434, *468—471*, 737
«Это томный экстаз» («Забытые ариетты») — *212*

«Я дрожу, видя твое лицо» («Прогулка двух влюбленных») — *624*
«Ящик с игрушками», балет — 546, *644—645*

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН[1]

Адан Адольф — 454
Адель — см. Дебюсси Адель (сестра)
Акер Жюль ван — 516
Альбенис Исаак — 549, 551, 556, 603, 739
Альберт I, король — 670
Альгейм д', чета — см. Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна и д'Альгейм Пьер
Альгейм Пьер д' — 294, 592
Алькан Шарль — 38, 112
Альфред — см. Дебюсси Альфред (брат)
Альшванг Арнольд Александрович — 9
Аметт (архиепископ) — 630
Андерсен Ханс Кристиан — 149
Аннунцио Габриэле д'—556, 580, 582—585, 627—631, 635, 639—641, 673, 674, 687
Ансерме Эрнест — 502, 531
Антуан Андре — 191, 192, 277, 335, 468
Аполлинэр Гийом — 336, 428, 507, 511, 566, 660
Аркур Эжен д' — 411
Ароза Ашиль-Антуан — 22, 35, 36, 40, 711
Асафьев Борис Владимирович — 260, 516
Астрюк Габриэль — 165, 630
Ауэр Леопольд — 443

Базен — 113
Базиль Огюст — 47, 48
Байи — 123
Байи Э. — 180
Бакст Лев Самойлович (Розенберг) — 630, 637
Балакирев Милий Алексеевич — 86, 127, 134, 179, 230, 295, 316, 450, 491, 492, 494, 495, 521, 719
Бальзак Оноре де — 149, 280

[1] Имена, встречающиеся в библиографических справках и в названиях произведений, не приводятся.— *Составитель М. Карева.*

Банвиль Теодор де — 57, 76, 116, 120, 121, 143, 149, 174, 256
Банес Антуан — 46
Барбе д'Оревилли Жюль — 99
Барбье Жан-Жоэль — 319, 347, 376, 385
Барбье Жюль-Поль — 124, 684
Барбье Огюст — 32
Барбюс Анри — 191, 661, 662
Бардак Рауль — 457, 702
Бардак Сигизмунд — 456, 457
Бардак Эмма (Мойз) — см. Дебюсси Эмма (жена)
Барон Эмиль — 151, 152, 154
Барракэ Жан — 12
Баррес Морис — 507
Барсе Э.— 652, 653
Барток Бела — 704, 739
Барци М.— 581
Батай Анри — 526
Батори Жанна — 12, 123, 211, 212, 215, 458, 459, 480, 624
Бауэр Анри — 405
Бауэр Гарольд — 545
Бах Иоганн Себастьян — 38, 39, 45, 142, 166, 177, 237, 298, 325, 333, 334, 420, 436, 438, 440, 483, 519, 574, 586, 598, 599, 693, 694, 738
Баше Марсель — 140, 141, 154
Бедье Жозеф — 521, 574
Бёклин Арнольд — 596
Беллини Винченцо — 109
Беллэг Камиль — 40, 44, 45, 404, 631, 704
Бергсон Анри — 191, 428, 508
Берлиоз Гектор — 109, 112, 146, 160, 255, 263, 264, 281, 369, 438, 446, 452, 453, 463, 595, 602
Бернштейн Н.— 604
Бетховен Людвиг ван — 40, 112, 113, 142, 178, 255, 294, 298, 321, 325—327, 330, 331, 333, 391, 439, 464, 522, 573, 584, 595, 596, 599, 665, 733
Бизе Жорж — 29, 33, 53, 66, 70, 72, 84, 108, 169, 203, 204, 281, 348, 354, 392, 519, 549, 717
Бланш Жак-Эмиль — 90, 171, 399, 424, 537
Блуменфельд Феликс Михайлович — 179, 521
Блюм Леон — 628
Богушевский К. С.— 125
Бодлер Шарль — 14, 26, 55, 58, 70, 152, 177, 211, 213, 215, 216, 218, 234, 317, 419, 542, 588, 614, 717
Бодри Поль — 145, 171
Бонёр Раймон — 43, 75, 76, 172, 173, 219, 230, 235
Бонна Жозеф-Леон — 195, 455
Бонье А.— 163
Бородин Александр Порфирьевич — 67, 86, 120, 122, 127, 179, 205, 213, 215, 247, 248, 250, 252, 254, 295, 296, 306, 313, 357, 359, 370, 441, 456, 483, 500, 521, 620, 719

Боттичелли Сандро — 154, 177
Брайер Жюль де — 178
Брак Жорж — 431, 510, 511, 569, 663
Брамс Иоганнес — 67, 443, 444, 585
Брандуков Анатолий Андреевич — 570
Бре Гюстав — 405, 411
Брукнер Антон — 155
Брюнетьер Фердинанд — 224
Брюно Альфред — 197, 226, 254, 283—285, 294, 319, 328, 353, 357, 420, 445, 556, 590, 639, 700
Буайе Ж.— 143
Буальдье Франсуа-Адриен — 596
Бугро Вильям-Адольф — 195
Буланже (генерал) Жорж — 161
Булез Пьер — 643
Бурго-Дюкудре Луи — 74, 327
Бурже Поль — 26, 58, 72, 76, 99, 101—103, 120, 122, 146, 149, 152, 163, 177, 189, 190, 211, 216, 218, 244, 566, 660
Буше Морис — 699
Буше Франсуа — 256
Бюссер Анри — 154, 156, 202, 341, 409, 410, 415, 594, 686

Вагнер Зигфрид — 442
Вагнер Рихард — 37, 69—71, 90, 109, 122, 149, 150, 155, 167, 169, 175, 177, 185, 197, 200, 214, 218, 219, 227, 236, 237, 239, 240, 244, 254, 255, 265, 285, 318, 321, 325—328, 330, 333, 342—345, 347, 357, 364, 367, 407, 412, 418, 436—438, 440—442, 446—448, 452, 454, 456, 463, 466, 519, 520, 522, 524, 527, 529, 532, 534, 538, 545, 574, 582, 584, 586, 599, 600, 602, 635, 669, 717, 719, 739
Валери Поль — 184, 297
Валлас Леон — 8, 9, 11, 46, 47, 75, 116, 124, 219, 227, 252, 289, 290, 303, 305, 307, 309, 404, 466, 489, 545, 546, 557, 558
Валлери-Радо Луи-Пастёр — 147, 171, 404, 407, 524, 577—579, 667, 671, 673, 676, 687—689, 695, 702
Валлес Жюль — 31
Валлотон Феликс — 101
Вальдтейфель Эмиль — 204
Вальта Луи — 336
Вальтер В.— 604
Ван-Гог Винцент — 106, 166, 193—195, 336
Ван-Донген Корнелиус — 336, 699
Ванье, семья — см. Ванье Мария-Бланш, Ванье Эжен
Ванье Мария-Бланш — 90, 91, 92, 94, 95, 117, 119—121, 135, 145, 147, 170—172, 182, 462
Ванье М. (дочь) — 92—94, 170
Ванье Эжен — 91, 92, 94, 95, 117, 135, 137—139, 143—146, 149, 150, 160, 170, 171, 234
Варез Эдгар — 210

Васильева Татьяна Петровна — 12
Ватто Антуан — 455, 456, 473
Вебер Иоганнес — 119, 129
Вебер Карл Мария — 39, 44, 109, 167, 255, 438
Веберн Антон — 644
Вейнгартнер Феликс — 439, 446
Веласкес Дьего де — 683
Верди Джузеппе — 22, 150, 356, 439
Верлен Поль — 9, 25, 26, 32, 36, 56—58, 70, 76, 96—98, 102, 112, 120—122, 149, 152, 188, 189, 206, 211, 212, 217, 218, 226, 237, 242, 414, 419, 479, 542, 588, 613, 650, 666, 711, 717
Верн Жюль — 25, 54, 162, 188, 223, 429
Верстовский Алексей Николаевич — 74
Видаль Поль — 20, 44, 46, 47, 75, 112, 113, 116, 117, 119, 133, 137, 140, 142, 146, 149, 153
Видор Шарль-Мари — 546
Вийон Франсуа — 588, 624—626, 684, 697
Вилла Жорж — 425
Вилли — см. Готье-Виллар Анри
Вилье де Лиль-Адан Филипп-Огюст-Матиас — 24, 31, 53, 98, 163, 180, 219
Виньес Рикардо — 407, 583, 584
Витковский Жорж — 322
Виттория Томазо (Виктория Томас) — 325
Владигеров Панчо — 739
Вламинк Морис — 336, 431, 509, 510
Вогюэ Эжен-Мелькиор де — 153
Вьеле-Гриффен Франсис — 243, 336
Вьёль — 369
Вюйлермоз Эмиль — 140, 269, 300, 404, 407, 502, 514, 542, 546, 575, 597, 623, 629, 639

Габи — см. Дюпон Габриэль
Гайар Мариус-Франсуа — 693
Гайдн Йозеф — 38, 298, 305, 546
Галеви Жак-Фроманталь-Эли — 22, 444
Галле Луи — 226
Галиффе Гастон — 273
Гамбетта Леон-Мишель — 95
Ганн Луи — 434
Гарден Мэри — 340, 341, 345, 346, 363, 378, 404, 407, 461, 466, 521, 523
Гартман Артур — 666
Гартман (издатель) — 292, 417
Гаршин Всеволод Михайлович — 163
Гатти-Казацца Джулио — 528, 529
Гед Жюль — 50
Гейне Генрих — 124, 143, 588
Геллер Стефан — 38, 112
Гельмгольц Герман — 108

Гендель Георг Фридрих — 448, 507
Гёте Вольфганг — 257, 436, 678
Гиз, герцог — 328
Гильбер Иветта — 225
Гинан Эдуард — 117
Гиро Эрнест — 48, 84, 85, 112—114, 116, 144, 173—175, 202, 365, 366
Глазунов Александр Константинович — 179, 248, 269, 521, 556
Глинка Михаил Иванович — 74, 82, 84, 133, 179, 236, 252, 358, 369, 374, 469, 521, 549, 720
Глюк Кристофор Виллибальд — 22, 434, 438—440, 451, 453, 463, 466, 519, 522, 527, 574
Гоген Поль — 64, 106, 165, 193, 194, 225, 279, 300, 336, 430, 431
Гоголь Николай Васильевич — 163
Годе Робер — 180, 181, 220, 291, 308, 412, 585, 592, 594, 597, 601, 644, 667, 670, 671, 676, 683, 686—690, 692, 694—697, 699, 700
Гозенпуд Абрам Акимович — 12
Гойя Франциско — 684
Голеа Антуан — 254, 364
Голицын Д. М.— 610
Голицына Софья Карловна (Соня фон Мекк) — 87, 88, 90, 92, 610
Гонкур братья — см. Гонкур Жюль и Гонкур Эдмон
Гонкур Жюль — 24, 142, 149
Гонкур Эдмон — 24, 142, 149
Гончаров Иван Александрович — 163
Гончарова Наталия Сергеевна — 570
Горький Максим (Пешков Алексей Максимович) — 163, 188, 456, 660
Готье-Виллар Анри («Вилли») — 259, 261, 291, 295, 411
Готье Пьер — 557
Готье Теофиль — 120, 121
Гофман Иосиф — 521
Грибоедов Александр Сергеевич — 163
Григ Эдвард — 67, 213, 226, 242, 243, 248, 250—252, 254, 268, 285, 443, 444, 448, 450, 451, 544, 635, 666, 667, 719, 739
Григорович Дмитрий Васильевич — 163
Гру Анри де — 592
Гуно Шарль — 29, 72, 87, 108, 115, 116, 118, 119, 145, 154, 156, 195, 209, 214, 519, 520, 645, 684, 717
Гюго Виктор — 15, 24, 31, 52, 149, 240, 280
Гюйо Жан-Мари — 103, 104, 191
Гюисманс Жорис-Карл — 98, 99, 152, 165, 180, 195

Далькроз Эмиль — 644
Данильченко Петр Антонович — 83
Данте Алигьери — 557
Дантон Жорж-Жак — 55
Даргомыжский Александр Сергеевич — 74, 82, 179, 345, 720

Дебюсси Адель (сестра) — 19
Дебюсси Альфред (брат) — 19
Дебюсси Викторина-Жозефина-София (мать) — 16, 17, 19, 20, 35, 36, 40, 41, 46, 117, 170, 228, 535, 576, 673
Дебюсси Клементина — 22, 35, 36, 40
Дебюсси Манюэль-Ашиль (отец) — 16—18, 20, 22, 34—36, 40, 41, 46, 117, 170, 228, 535, 577, 579
Дебюсси Рауль — 702
Дебюсси Розали — см. Тексье Розали
Дебюсси Эжен-Октав (брат) — 19
Дебюсси Эмма (жена) — 455, 457—459, 461, 462, 464, 466, 467, 481, 488, 504, 523, 556, 576, 577, 580, 583, 590, 594, 607—609, 666—668, 673, 678, 681, 687, 689, 690, 701, 702, 704
Дебюсси Эмма (дочь) — 533, 542, 544, 577, 580, 589—591, 592, 597, 607—609, 666, 668, 669, 673, 678, 681, 689—691, 702, 704
Дебюсси Эмманюэль (брат) — 19, 40
Дега Эдгар — 29, 59, 61, 62, 63, 106, 194, 279, 509, 662, 714
Дежейтер Пьер — 32, 186
Дежарден — 678
Дезормьер Роже — 502
Делаж Морис — 517
Делакруа Эжен — 279
Делиб Лео — 29, 48, 71, 75, 108, 112, 114, 129
Делиус Фредерик — 322, 450, 739
Делоне Робер — 570
Дельме Поль — 295, 334, 526
Дени Морис — 194, 195
Дерен Андре — 336, 431, 503, 510, 569, 663
Держановский Владимир Владимирович — 516, 606
Детуш А., художник — 513
Детуш Андре, композитор — 597
Диккенс Чарлз — 149, 654
Дитши Марсель — 9, 12, 34, 36, 42, 91, 95, 127, 220, 320, 339, 404, 551
Додэ Альфонс — 31, 53, 54, 96, 187, 188, 273, 274, 523
Домье Оноре — 33
Дорбон, издатель — 531
Доре Гюстав (художник) — 194
Доре Гюстав (дирижер) — 266
Достоевский Федор Михайлович — 163, 456
Дочь — см. Дебюсси Эмма (дочь)
Дрейфус Альфред — 222, 266, 272, 273, 289, 448, 721
Дудле Ш.— 229
Дюамель Жорж — 429, 661
Дюбуа Теодор — 114
Дюбю де Лафорест — 228
Дюка Поль — 178, 255, 268, 281, 294, 319, 322, 324, 330, 388, 405, 423, 424, 446, 498, 501, 517, 546, 590
Дюма-отец — 149

Дюма-сын — 195
Дюпарк Анри — 123, 440
Дюпон Габриэль — 228—230, 287—291, 462, 469
Дюран Жак — 22, 34, 48, 116, 128, 130, 157, 179, 250, 358, 368, 370, 418, 435, 460, 465, 476—478, 481, 487—489, 501, 506, 518—520, 522, 526, 530, 533, 534, 536, 537, 542, 548, 557, 559, 576, 581, 584, 590, 591, 593, 611, 630, 644, 665, 666, 668, 669, 672—676, 678—680, 684, 687—690, 693, 694, 698, 700, 702
Дюран Эмиль — 46, 47
Дюрей Луи — 665
Дюртен Люк — 429
Дюфи Рауль — 336, 663
Дюфран Гектор — 340, 369, 520
Дюшан Марсель — 570
Дягилев Сергей Павлович — 521, 527, 570, 608, 627

Жакоб Макс — 660
Жанекен Клеман — 626, 667
Жанна д'Арк — 692
Жан-Обри Жорж — 128, 228, 266, 361, 407, 531
Жардийе Робер — 269, 319
Жедальж Андре — 667
Жерве Франсуаза — 326
Жером Жан-Леон — 195
Жид Андре — 163, 180, 184, 237, 336, 508, 660
Жиляев Николай Сергеевич — 125
Жиро Андре — 76
Жорес Жан — 221, 289, 564, 657
Журдан-Моранж Элен — 268
Жюссом Люсьен — 342, 371, 377, 381, 385, 388, 393

Зауэр Эмиль — 444
Збруева Евгения Ивановна — 521
Зилоти Александр Ильич — 603, 604
Золя Эмиль — 13, 24, 28, 31, 52—54, 95, 99, 155, 161, 162, 187, 192, 197, 222, 226, 272—274, 277, 294, 328, 335, 445

Изаи Эжен — 232, 253, 307, 308, 338, 570

Каба Луи-Никола — 142
Казадезюс М.— 570
Казелла Альфредо — 514
Каль А. Ф.— 606
Кальвокоресси Мишель — 501, 527
Кандинский Василий Васильевич — 570
Капле Андре — 533, 537, 551, 557, 577, 579, 587, 590, 591, 593, 601, 630, 643, 644, 646, 686, 702

Каратыгин Вячеслав Гаврилович — 360, 409, 606, 678
Кардюс Невиль — 516, 520
Карно Сади — 228
Карре Альбер — 338, 340, 341, 403, 404, 461
Карре Мишель — 684
Карреньо Тереса — 443, 444
Карро Гастон — 319, 405, 411, 501, 598, 639
Катон Старший — 343
Касторский Владимир Иванович — 521
Кёклен Шарль — 365, 370, 468, 502, 614, 642
Кладель Леон — 31
Клаписсон Антуан-Луи — 454
Клеман Жан-Батист — 31
Клемансо Жорж — 61, 505, 506
Клементи Муцио — 543, 664
Клементина (псевд.— Октавия де ла Ферроньер) — см. Дебюсси Клементина
Клодель Камилла — 230
Клодель Поль — 163, 180, 224, 230, 336, 428, 660
Клозад С. де — 415
Кодаи Золтан — 739
Кокто Жан — 665
Колетт Габриэль — 295
Комбарье Жюль — 342, 433
Конен Валентина Иосифовна — 546, 622
Кор Рафаэль — 531
Корнель Пьер — 588
Коро Камиль — 28, 33, 59
Короленко Владимир Галактионович — 163
Корто Альфред — 121, 446, 469, 542
Красовская Вера Михайловна — 594
Крейн Юлиан Григорьевич — 498
Креспель — 678
Кропоткин Петр Алексеевич, князь — 237
Кросс Анри — 192, 432
Куперен Франсуа — 463, 528, 597, 602, 664, 680
Куприн Александр Иванович — 163
Курбе Гюстав — 15, 28, 32, 59
Курдюмов Ю. В.— 604
Кусевицкий Сергей Александрович — 604, 607, 665
Куфферат Морис — 254
Кюи Цезарь — 74, 179, 296, 521

Ла Вин Эдуард (Лавин, генерал-эксцентрик) — 648, 651, 652, 656
Лавиньяк Альбер — 37, 38
Лало Пьер — 108, 286, 388, 424, 501, 514, 515, 533, 586, 598, 639
Лало Эдуард — 107, 108, 112, 131, 327, 437, 438, 719

Лалуа Луи — 157, 317, 342, 434, 464, 466, 467, 469, 485, 502, 523, 531, 537, 574, 576, 692, 703
Ламартин Альфонс де — 124
Ландорми Поль — 463, 464, 575
Лапицкий Иосиф Михайлович — 409
Ларионов Михаил Федорович — 570
Лассо Орландо — 144, 145, 325
Лафарг Поль — 50
Лафорг Жюль — 26, 99—101, 164, 227, 243, 690
Леандр Ш.— 583
Леблан Жоржетта — 345
Лебо Н.— 219
Лев XIII, папа — 221
Леже Фернан — 570
Лекё Гийом — 287, 463
Леклерк М.— 524
Лекок Шарль — 406
Леконт де Лиль Шарль-Мари — 15, 31, 55, 96, 121
Ленин Владимир Ильич — 271—273, 706—709
Ленорман Рене — 594
Ле Нотр Андре — 21
Леонардо да Винчи — 463
Леонкавалло Руджеро — 434, 439, 443, 456
Лермонтов Михаил Юрьевич — 163
Лероль Анри — 230, 233, 387
Лероль Ивонна — 230
Леру Ксавье — 137, 148
Леруа Луи — 59
Лессепс Ожье де — 650, 651
Лесюр Франсуа — 12
Лили — см. Тексье Розали
Лион Гюстав — 484
Лист Ференц (Франц) — 70, 71, 75, 112, 142, 155, 160, 166, 178, 203, 263, 296, 369, 433, 438, 439, 446, 474, 492, 493, 529, 538, 581, 602, 739
Литвин Фелия — 521
Локшпейзер Эдвард — 9, 12, 146, 618
Лонг Маргарита — 476, 477, 479, 485, 544, 575, 613, 614, 618, 650, 655, 699, 701, 702
Лоррен Жан — 457
Лоти Пьер — 59, 188, 190, 413
Лотрек Анри де — см. Тулуз-Лотрек Анри де
Луи Бонапарт — 713
Луи-Филипп — 328
Луис Жорж — 232
Луис Пьер — 175. 180, 182, 184—186, 223, 232, 236, 237, 239, 241, 268, 274—276, 287, 288, 292, 294—297, 304, 305, 307, 336, 353, 385, 398, 414, 428, 434, 457, 461. 508, 594, 627, 650
Лютер Мартин — 684
Лядов Анатолий Константинович — 74, 110, 134, 179, 296, 521

Майоль Аристид — 280, 432, 511, 512
Максимилиан (австрийский эрцгерцог) — 30
Малер Густав — 555
Малерб Анри — 586, 588
Малерб Шарль — 557, 558
Малларме Женевьева — 646
Малларме Стефан — 16, 25, 26, 32, 58, 70, 76, 98, 120, 122, 123, 177, 180, 232, 237, 243, 256—259, 266, 267, 274, 300, 542, 645, 646, 667, 717
Малле — 20
Мамонтов С. С.— 606
Мангэн Анри-Шарль — 336
Мане Эдуард — 16, 28, 30, 33, 60, 64, 105, 112, 152
Манжен Шарль — 255
Манури Викторина-Жозефина-София — см. Дебюсси Викторина-Жозефина-София (мать)
Марат Жан-Поль — 55
Марке Альбер — 336, 337, 432, 503, 510, 512, 568, 662
Маркс Карл — 50, 706, 707, 712, 713
Маркс Клод-Рожер — 407
Мармонтель Антуан-Франсуа — 37, 38—40, 42, 44, 45, 48, 49, 79, 112, 114
Марнольд Жан — 318, 418, 501
Мартель, братья — 703
Марти Жорж — 137
Масканьи Пьетро — 333, 439
Массне Жюль — 33, 48, 71—73, 76, 81, 82, 108, 109, 111, 122, 126—130, 157, 186, 197, 201, 202, 209, 214, 226, 236, 237, 283, 284, 295, 327, 333—335, 342, 355, 356, 444, 450—452, 461, 463, 531, 590, 717, 719
Матисс Анри — 336, 431, 503, 510, 511, 539, 569, 662
Мать — см. Дебюсси Викторина-Жозефина-София (мать)
Мейербер Джакомо — 29, 109, 150, 320, 344, 436, 444, 451, 453, 527, 574
Мейссонье Эрнест — 195
Мекк Александр Карлович (сын Н. Ф. Мекк) — 120
Мекк Надежда Филаретовна фон — 79—89, 119, 120, 125, 127
Мекк Софья фон — см. Голицына Софья Карловна
Мекк Юлия фон — 80
Мендельсон-Бартольди Феликс — 321, 444, 519
Мендес Катюль — 168, 219, 411, 445
Мендес Леонтина — 39
Менцель Адольф — 59
Мериме Проспер — 29, 66
Мерриль Стюарт — 508
Мессаже Андре — 34, 337—341, 410, 415—420, 423, 434, 435, 461, 462, 487, 579, 673
Метерлинк Морис — 152, 179, 219, 229, 231, 232, 240, 340, 345—347, 349—351, 353—355, 386, 398, 403, 517
Мийо Дариус — 665

Микеланджело — 151
Мильеран Этьен-Александр — 273
Мирбо Октав — 275, 523
Мисса Эдмон — 444
Михайлов Михаил Кесаревич — 12
Мишель Луиза — 31
Млынарский Эмиль — 446
Модильяни Амедео — 663
Моклер Камиль — 419, 420, 437, 598
Молинари Бернардино — 698
Моне Клод — 9, 27, 29, 33, 57, 59—63, 104, 106, 123, 164, 165, 192, 224, 260, 278, 279, 336, 420, 430, 487, 488, 503, 509, 556, 567, 613, 623, 642, 643, 662, 682, 715, 722
Монтеверди Клаудио — 361, 398, 405
Монтескью Робер де, граф — 339
Мопассан Ги де — 31, 55, 96, 152, 162, 187, 190, 195
Моризо Берта — 59
Морис Шарль — 666
Моро-Сенти, г-жа — 91
Моро Гюстав — 177
Моро Эмиль — 116
Моро Люк-Альбер — 648
Мортье Альфред — 231
Мотэ де Флервиль Антуанетта — 36, 529
Мотэ де Флервиль Матильда — 26, 36
Моцарт Вольфганг Амадей — 38, 39, 255, 298, 344, 391, 440, 441, 447, 463, 519, 529, 599, 706, 738
Мошелес Игнац — 39
Мурей Габриэль — 219, 523, 529
Мусоргский Модест Петрович — 74, 78, 86, 90, 127, 132, 134, 178, 179, 207, 220, 231, 237, 294, 296, 305, 309, 322—324, 345, 359—361, 363, 365, 368, 370, 442, 456, 487, 521, 527, 532, 542—544, 589, 592, 606—608, 619, 620, 626, 633, 671, 685, 706, 719, 720, 723, 728, 739
Муссолини Бенито — 628
Мюнш Шарль — 489
Мюссе Альфред — 75, 120
Мясковский Николай Яковлевич — 5, 160, 204, 502, 515, 516, 560, 611

Надар Феликс — 267, 421, 422, 435, 449, 547
Наполеон I — 13
Наполеон III — 13, 28, 30
Некрасов Николай Алексеевич — 163
Нестьев Израиль Владимирович — 607
Неф Карл — 516
Нижинский Вацлав — 642, 644
Никиш Артур — 328, 329, 521
Николай II — 312

Ницше Фридрих — 348
Носковский Зигмунд — 446
Нувель В. Ф.— 607

Обер Франсуа-Даниэль-Эспри — 22, 109
Обри Пьер — 342
Озирис — 467
Оленев Юрий Михайлович — 543
Оленина-д'Альгейм Мария Алексеевна — 294, 296, 324, 592
Онеггер Артюр — 665
Онэ Жорж — 152
Орик Жорж — 572, 665
Оссовский Александр Вячеславович — 604
Островский Александр Николаевич — 163
Отец — см. Дебюсси Манюэль-Ашиль
Оффенбах Жак — 30, 152, 451

Павлов Иван Петрович — 504
Палестрина Джиованни Пьерлуиджи — 144, 145, 177, 200, 231, 325, 519, 599
Паоли Доменико де — 361
Пахульский Владислав Альбертович — 83
Пелуз-Уилсон Маргарита — 48
Перец Казас Бартоломео — 603
Перье Жан — 340, 349, 416
Пессар Эмиль — 112
Петер Рене — 149, 228, 294, 348, 404, 461, 468, 485, 673, 698
Пикассо Пабло — 225, 280, 336, 431, 433, 511, 569, 663
Пинелли Этторе — 112
Пинта Анри — 140
Пиншерль Марк — 643
Писсаро Камиль — 29, 33, 59, 61, 62, 165, 192, 224, 279, 430, 715, 722
Писемский Алексей Феофилактович — 163
Планкетт Робер — 438
Платон — 665
По Эдгар — 58, 152, 177, 181, 233, 234, 386, 415, 416, 535—537, 585, 592, 593, 601
Понятовский Андрей — 227
Поплен Клавдий — 147
Потье Эжен — 31, 51, 52, 95, 161, 186, 711
Прателла Франческо — 572
Примоли Джозеф, граф — 138
Прокофьев Григорий Петрович — 606
Прокофьев Сергей Сергеевич — 607, 684
Пруст Марсель — 163, 177, 339, 660, 661
Пуанкаре Анри — 595
Пуанкаре Раймон — 564
Пужо Поль — 309, 312, 388, 424
Пужэн Артюр — 404

Пуле Гастон — 697, 700
Пуленк Франсис — 572, 665
Пуччини Джакомо — 439, 456, 585, 739
Пушкин Александр Сергеевич — 163, 355
Пьерне Габриэль — 42, 45, 47, 137, 140, 142, 153, 556, 643, 703
Пювис де Шаванн — 105, 106, 129, 194, 280, 281, 478
Пюньо Рауль — 450, 570
Пюо Рене — 653

Рабинович Марианна Борисовна — 12
Равель Морис — 71, 130, 202, 211, 226, 227, 247, 251, 268, 285—287, 304, 337, 338, 387, 407, 433, 461, 471, 472, 478, 512—517, 543, 544, 549, 560, 570, 571, 598, 634, 650, 664
Радич — 581
Рамо Жан-Филипп — 298, 353, 434, 438, 440, 442, 446, 455, 456, 463, 466, 527, 528, 574, 596, 597, 672, 673, 676, 738
Рапгоф [Е. П.?] — 607
Расин Жан — 190, 588
Рафаэль Санти — 151
Рахманинов Сергей Васильевич — 211, 521, 606
Редон Одилон — 597
Рейер Эрнест — 109, 114, 186, 202, 226, 320, 327, 443, 529
Рембо Артюр — 27, 32, 55, 56, 58, 164, 711
Ренан Эрнест — 149
Ренар Жюль — 223
Ренуар Огюст — 29, 59, 61—63, 65, 106, 123, 165, 192, 225, 279, 509, 567, 662
Ренье Анри де — 180, 184, 185, 223, 232, 243, 275, 286, 336, 428, 588, 660
Респиги Отторино — 739
Рети Эмиль — 113, 114
Ривьер Жак — 361, 406
Риго — 417
Риман Гуго — 522
Римский-Корсаков Г. А. — 87, 88, 610
Римский-Корсаков Николай Андреевич — 74, 86, 124, 127, 134, 179, 208, 230, 252, 283, 295—297, 318, 359, 375, 443, 444, 450, 456, 487, 491, 494, 500, 521, 527, 538, 549, 553, 555, 559, 611, 635, 645, 719
Риотон Марта — 340
Рихтер Ганс — 90, 442, 452
Ришпен Жан — 152
Робеспьер Максимильен — 55
Роден Огюст — 9, 29, 64, 107, 166, 195, 280, 432, 511, 520, 568, 592
Родители — см. Дебюсси Манюэль-Ашиль и Дебюсси Виктория-Жозефина-София
Роже Тереза — 230
Роже-Дюкасс Жан-Жюль — 484, 590, 598, 627
Розали — см. Тексье Розали

Роллан Ромен — 70. 163, 177, 278, 282, 283, 335, 342, 353—356, 367, 394, 398, 429, 430, 463, 506, 507, 550, 565, 566, 661, 717
Ромен Жюль — 429
Ронсэн Эжен — 342
Ронэ Жанна — 416, 417
Ропарц Ги — 254, 441
Россетти Данте Габриеле — 152, 181, 198, 199, 297, 347
Россини Джоаккино — 22, 574
Россиньоль Андре — 123
Ростан Эдмон — 223, 224, 276, 277
Рошфор Анри — 30
Рубинштейн Антон Григорьевич — 74, 83
Рубинштейн Ида — 627, 630, 637
Рубцов Феодосий Антонович — 560
Руо Жорж — 511, 663
Руссель Альберт — 598
Руссо Анри — 166, 183, 195, 225, 280, 337, 431, 511, 512, 568
Руссо Вальдек — 273
Руссо Самюэль — 405
Руссоло Луиджи — 572, 573
Рюссель А.— 576

Сабанеев Леонид Леонидович — 606
Савар Огюстен — 137, 160
Саккетти Ливерий Антонович — 606
Салтыков-Щедрин Михаил Евграфович — 163
Сальвадор-Даниэль Франческо — 33
Санд Жорж — 31, 190
Санин (Фенберг) Александр Акимович — 608
Сарразэн Габриэль — 198
Сати Эрик — 182—184, 197, 204, 226, 307, 433, 468, 571, 572, 590, 645, 664, 665, 719, 738
Сгамбати Джованни — 112
Сегален Виктор — 518, 520—523, 527—529, 534, 601, 674, 688
Сегюр граф де — 124
Сезанн Поль — 29, 59, 63—64, 106, 192, 279, 336, 509, 510
Сен-Круа Камиль де — 405, 411
Сен-Санс Камиль — 29, 67, 70, 73, 75, 108, 110, 112, 113, 154, 160, 166, 167, 169, 178, 226, 251, 268, 269, 281, 321, 327, 332; 405, 406, 432, 442, 443, 445, 453, 471, 473, 516, 531, 532, 552, 571, 584, 593, 717, 718, 733
Сёра Жорж — 107, 166, 192
Сервьер Жорж — 624
Серов Александр Николаевич — 74, 168
Сеченов Иван Михайлович — 504
Сибелиус Ян — 739
Сиври Шарль де — 36
Синьяк Поль — 192, 279, 432
Сислей Альфред — 29, 59, 61, 62, 192, 224, 225, 279, 715

Скарлатти Алессандро — 448
Скарлатти Доменико — 298
Скотт Сирил — 739
Скрябин Александр Николаевич — 5, 134, 155, 358, 521, 646, 739
Слонимский Николай Леонидович — 12, 545, 546
Сократ — 665
Соня — см. Голицына Софья Карловна
Спиноза Бенедикт — 153
Стевенс Альфред — 230
Стевенс Катрин — 230
Стейнлен Теофиль — 107, 280, 430, 525, 664
Стендаль (Анри Мари Бейль) — 149, 190
Стойовский Зигмунд — 446
Стравинский Игорь Федорович — 5, 134, 183 572, 576, 589, 592, 594, 598, 601, 602, 635, 643, 645, 677, 686, 704, 739
Суза Дж. Ф.— 451, 544
Суинбёрн Алджернон Чарлз — 152, 219
Сюарес Андре — 163, 177, 292, 293, 405, 502, 513, 514, 578, 697
Сюлли-Прюдом (наст. имя Рене-Франсуа-Арман Прюдом) — 195

Тайфер Жермена — 665
Тальберг Сигизмунд — 320, 436
Танеев Сергей Иванович — 521
Тексье Лили — см. Тексье Розали
Тексье Розали — 289, 291—293, 346, 388, 404, 410, 417—419, 424, 456, 458, 459, 461, 462, 464, 466, 526
Тёрнер Джозеф Мэллерд Уильям — 181, 526, 527, 579
Тинан Жан де — 184, 251, 289
Тициан Вечеллио — 172
Толстой Алексей Константинович — 163
Толстой Лев Николаевич — 152, 153, 163, 456
Тома Амбруаз — 22, 29, 39, 40, 45, 48, 84, 87
Тосканини Артуро — 501, 503, 526
Туле Поль-Жан — 413—415, 418—420, 457, 518, 520, 522—524, 530, 577, 595, 597, 698, 699, 701, 702
Туле, г-жа — 702
Тулуз-Лотрек Анри де — 194, 225, 279, 336
Тургенев Иван Сергеевич — 153, 163, 593
Турина Иоакин — 603
Тьель Иван — 603, 647
Тьерсо Жюльен — 111
Тэн Ипполит — 28, 31, 149

Уистлер Джеймс — 149, 308, 319, 579
Утрилло Морис — 568, 662

Фавар — 613
Фалья Мануэль де — 251, 469, 650, 739
Фарг Леон-Поль — 407
Фаррер Клод — 336, 428, 507, 660

Феар Роза — 697
Федоров Владимир Михайлович — 12
Фергюсон Дональд — 622
Ферроньер Октавия де ла — см. Дебюсси Клементина
Ферру П.-О.— 514
Флерс Робер де — 410, 412
Флобер Гюстав — 14, 15, 24, 29, 31, 48, 54, 55, 149, 177, 721
Флорестан — см. Держановский В. В.
Фокин Михаил Михайлович — 630
Фор Поль — 180, 192, 276, 336
Фор Феликс — 272
Форе Габриэль — 30, 33, 67, 68, 70, 110, 123, 196, 203, 209, 213, 216, 226, 406, 432, 442, 457, 516, 529, 570, 571, 664, 717, 718
Форкад Р.— 659
Франк Сезар — 30, 33, 68, 69, 71, 72, 109, 112, 113, 123, 155, 158, 160, 166—168, 196, 197, 200, 202, 236, 248—252, 254, 263, 281, 298, 382, 433, 447, 448, 463, 501, 538, 598, 632, 690, 695, 717, 718
Франс Анатоль — 96, 97, 188, 190, 223, 226, 257—259, 274, 277, 278, 335, 426, 429, 430, 506, 550, 566, 661
Фридман Игнац — 672
Фромон Эжен — 417, 434
Фурнье Алэн — 361

Хан Рейнальдо — 546
Хеллэ Андре — 644
Хокусаи Капусика — 488, 579

Чайковский Петр Ильич — 67, 74, 79, 80, 82—89, 119, 125—127, 133, 179, 201, 203, 251, 260, 301, 358, 359, 369, 382, 392, 443, 444, 498, 499, 521, 543, 720
Чаплин Чарлз — 518
Чаплин Чарлз (младший) — 518
Черутти — 36
Честертон Гилберт — 692
Чехов Антон Павлович — 163
Чудовский В.— 606

Шабрие Эммануэль — 30, 110—112, 115, 142, 168, 178, 196, 220, 226, 231, 357, 468, 516, 549, 553, 556, 590, 612, 614, 719
Шаляпин Федор Иванович — 521
Шансарел Рене — 230
Шантавуан Жан — 501
Шарло Жак — 684
Шарль Орлеанский — 481—483, 546, 685
Шарпантье Гюстав — 197, 219, 237, 284, 285, 294, 295, 340, 353, 447, 453, 596
Шатобриан Франсуа-Рене — 149, 190
Шведе Елизавета Евгеньевна — 12
Швиттерс Курт — 569

Шеврель Эжен — 107
Шевийяр Камиль — 295, 318, 447, 477, 501, 521, 531, 703
Шекспир Вильям — 149, 415, 416, 621
Шёнберг Арнольд — 677
Шелли Перси Биши — 152, 618
Шенье Андре — 676
Шиллер Иоганн Фридрих — 167
Шимановский Кароль — 739
Шмитт Флоран — 182, 407, 517, 598
Шнейдер Л.— 342, 343
Шольц — 672
Шоме Вильям — 454
Шопен Фридерик — 6, 36, 38, 39, 45, 110, 112, 155, 179, 201, 234, 255, 327, 330, 475, 477, 571, 575, 650, 672, 680, 706, 719, 738
Шопенгауэр Артур — 70, 98
Шоссон, семья — см. Шоссон, г-жа, Шоссон Эрнест
Шоссон, г-жа — 230, 235
Шоссон Эрнест — 73, 123, 178, 180, 196, 197, 209, 230—239, 254, 289, 441, 598, 719
Штейнберг Максимилиан Осеевич — 556
Штраус Рихард — 70, 329, 353, 354, 394, 398, 438, 446, 515, 522, 529, 555, 574, 596, 602, 669
Штробель Генрих — 539, 552
Шуберт Франц — 226, 325, 326, 329, 571, 706
Шуман Роберт — 38, 40, 112, 201, 203, 212, 246, 255, 321, 330, 477, 519, 588, 654
Шушу — см. Дебюсси Эмма (дочь)

Эбер Эрнест — 142, 146, 160
Эжен-Октав — см. Дебюсси Эжен-Октав (брат)
Эйфель Александр-Гюстав — 195
Экоршевиль Жюль — 572
Эмманюэль — см. Дебюсси Эмманюэль (брат)
Эмманюэль Морис — 113, 174, 175, 268, 342, 365, 366, 371, 372, 478
Энгель Юлий Дмитриевич — 606
Энгельбрехт Дезире — 12, 129, 255, 407, 485, 502, 630, 641, 675, 733
Энгельбрехт Жермена — 255, 733
Энгельс Фридрих — 55, 706
Энди Венсан д' — 33, 68, 71, 110, 167, 178, 180, 196, 208, 210, 248, 281—284, 318, 322, 337, 405, 420, 432, 433, 436, 437, 458, 517, 520, 546, 597, 632, 693
Эредиа Хосе Мария де — 224, 539
Эрмит Тристан л' — 481, 482, 623—625
Эстергази — 272

Юля — см. Мекк Юлия фон
Ю Жорж — 327, 438

Яначек Леош — 284, 739
Янкелевич Владимир — 270, 319, 382, 493, 516

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 5
Глава первая
Детство (1862—1871) 13
Глава вторая
В консерватории (1872—1880) 37
Глава третья
Поездки. В России. Окончание консерватории (1880—1884) 79
Глава четвертая
В Риме (1885—1887) 137
Глава пятая
На пути к зрелости (1887—1891) 170
Глава шестая
Первые крупные успехи (1892—1895) 221
Глава седьмая
Зрелость приходит (1896—1901) 271
Глава восьмая
У вершины (1902) 335
Глава девятая
Поздняя любовь (1903—1905) 426
Глава десятая
Время остановилось (1906—1909) 505
Глава одиннадцатая
Вечер близится (1910—1913) 564
Глава двенадцатая
Сумерки (1914—1918) 657
Заключение 706
Приложение 745
Главнейшие даты жизни и творчества 747
Главнейшая использованная литература о Дебюсси 757
Указатель музыкальных сочинений Дебюсси . . . 766
Указатель имен 775

Кремлев Юлий Анатольевич
КЛОД ДЕБЮССИ
792с. Музыка, М., 1965
78И

Редактор *Т. Соколова.* Худож. редактор *В. Терещенко.* Оформление художника *Ю. Маркова.* Гравюра на дереве художника *Ф. Константинова.* Техн. редактор *В. Кичоровская.* Корректор *А. Антопольский.* Подписано к печати 10/XI 1964 г. А 08695. Форм. бум. 84×108¹/₃₂. Печ. л.—24,75. Усл. л.—40,6. Уч.-изд. л.—35,8 (включая вклейку). Тираж 8890 экз. Заказ 1741. Гос. № 30904. Т. п. «М» 1964, № 869. Цена 1 р. 94 к.

Издательство «Музыка», Москва, наб. Мориса Тореза, 30.
Типография «Красный пролетарий» Политиздата.
Москва, Краснопролетарская, 16.