

## От автора

Рецензенты —  
доктор искусствоведения В. Д. КОПЕН,  
кандидат искусствоведения А. И. КЛИМОВИЦКИЙ

## Куницкая Р.

К 91 О романтической поэтике в творчестве Дебюсси. — М.: Музыка, 1982. — с. 88.

Книга содержит историко-стилистический анализ вокальных, инструментальных сочинений, оперы «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси. В ней освещаются романтические черты художественного мышления композитора, раскрываются связи его искусства с поэзией символизма, выявляется характерный для Дебюсси ассоциативный характер восприятия и отражения действительности.

Предназначается для музыкантов-профессионалов.

К 4905000000—425—588—82  
026(01)—82

78 И

© Издательство «Музыка», 1982 г.

Творческое наследие Клода Дебюсси — важная страница в истории мирового музыкального искусства. Пролегая на грани двух столетий, оно связало явления позднего романтизма с новейшими течениями музыкальной мысли, отразив тем самым некоторые черты переломного периода конца XIX — начала XX столетия. Вполне естественно, что творчество Дебюсси привлекает внимание многих музыковедов, стремящихся понять сквозь призму его идей и образов важные черты переломного периода. Существует много критических работ, посвященных Дебюсси, в которых рассматриваются отдельные его произведения или характеризуется творческий облик композитора в целом. Необычайное своеобразие музыки Дебюсси почувствовали уже современники. В попытке объяснить ее содержание они обратились к музыкальному прошлому, к аналогиям со смежными видами искусств. В одной из самых первых книг о Дебюсси автор Л. Лалуа<sup>1</sup> смело заявляет, что музыка Дебюсси — это эквивалент импрессионизму в живописи и символизму в поэзии и по своему историческому значению сравнима с музыкой Монтеверди. Эта точка зрения в самых общих чертах наметила место Дебюсси в истории музыкального искусства. И, как мы увидим в дальнейшем, она не утратила своего значения до наших дней. Обрастая доказательствами, будучи опровергнутой и вновь убедительно разъясненной, она почти всегда была той идеей, вокруг которой разгоралась полемика о музыке французского композитора.

Дебюсси как открытие музыки XX столетия, Дебюсси и классическая музыка, соотношение музыки Дебюсси и импрессионизма в живописи, символизма в поэзии — вокруг этой триады вьется современная музыковедческая мысль, обнаруживая разные, а порой и противоположные суждения, например, в вопросах трактовки ладогармонического языка (Э. Курт<sup>2</sup>, Р. Рети<sup>3</sup>), образного содержания (В. Янкелевич<sup>4</sup>, Ю. Кремлев<sup>5</sup>), связи с импрессионизмом или символизмом (Э. Локспайзер<sup>6</sup>, С. Яроцинский<sup>7</sup>), что подчеркивает значение музыки Дебюсси как искусства переломной эпохи.

<sup>1</sup> Laloy L. Cl. Debussy. P., 1909.

<sup>2</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера М., 1975.

<sup>3</sup> Рети Р. Тональность в современной музыке. М., 1968.

<sup>4</sup> Jankélévitch V. La vie et la mort dans la musique de Debussy. Neuchâtel, 1968.

<sup>5</sup> Кремлев Ю. Импрессионизм и Дебюсси. — Избр. статьи. Л., 1976.

<sup>6</sup> Lockspeiser E. Debussy. His life and mind. 1902—1918, vol. 2. London, 1965.

<sup>7</sup> Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.



Примечательной чертой русской и советской критической мысли является безусловное признание глубокой связи искусства Дебюсси с традициями романтической музыки. Безусловна также мысль о своеобразной жизни этих традиций в творчестве французского композитора, как бы преодолевающего прямую преемственность с музыкой XIX века и черпающего выразительность в символистской поэзии и изобразительном импрессионизме. Первоначальное восприятие произведений Дебюсси (в критических отзывах 1910-х годов) как смутных видений, мечтаний дополняется затем объяснением ретроспективной направленности их образов и характеристикой последних как ассоциаций.

Однако литература о творчестве Дебюсси и музыкальном воплощении его эстетики нуждается в большей полноте. Настоятельным и актуальным остается изучение романтической природы образного мышления Дебюсси, его (Дебюсси) ассоциативного восприятия и отражения действительности в тесной связи с анализом выразительных средств. Эта задача и легла в основу настоящей работы. В ее решении автор, помимо собственного анализа, опирался на современную зарубежную литературу о Дебюсси, на отечественное теоретическое музыкознание, а также на наблюдения над ассоциативностью, имеющиеся в работах В. Каратыгина, Н. Мяковского, А. Дроздова, А. Альшванга, Ю. Кремлева и других. Анализ творчества Дебюсси в аспекте поставленной задачи привел к следующим выводам.

1. Термин «импрессионизм» в приложении к музыкальным явлениям принимается не как метафора, подразумевающая лишь поэтическое обозначение музыки Дебюсси, не как условие для обязательных и неперменных аналогий с изобразительным искусством, а как определенное стилистическое понятие, хотя и обязанное своим происхождением изобразительному искусству, но вмещающее в себя свою, специфическую систему выразительных средств и образов. Музыкальный импрессионизм в целом представляется одним из ответвлений позднего музыкального романтизма, своеобразно преломившим его характерные черты. В этом смысле творчество Дебюсси воспринимается как наиболее яркое и законченное выражение этого музыкального направления.

2. Стилистические закономерности музыкального импрессионизма в творчестве Дебюсси необходимо рассматривать на почве новых социальных условий французского общества, в атмосфере его духовной жизни в последней четверти столетия, причем в сложном взаимодействии традиций романтической музыки и идей поэтического символизма, претворении их средствами музыкальной выразительности. Новое ощущение и видение реальной жизни, воспринятое Дебюсси от поэтов-символистов и запечатленное в образном содержании его произведений, и придало творческому облику композитора неповторимые, индивидуальные черты. Оно определило его ведущую тему, вызвало к жизни разного рода новации в области выразительных средств и в итоге явило собой один из этапов художественного прогресса, истории искусства.

3. Кристаллизацию закономерностей импрессионистского стиля Дебюсси можно до некоторой степени охарактеризовать как постепенное нахождение ведущей темы творчества — темы лирического пейзажа. В ней композитор концентрирует свои искания в разных областях — как узкотехнологические, так и эстетические. Пристрастия композитора к сложному гармоническому языку и к экзотическим настроениям Вагнера, к принципам ладового мышления Мусоргского и оркестровой красочности Римского-Корсакова здесь органично

сливаются с традициями французского музыкального романтизма, образной направленностью поэтического символизма, в результате чего возникает неповторимый стиль утонченного интеллектуализма в сочетании с изысканной эмоциональностью.

4. Значение темы лирического пейзажа — центральной в наследии композитора, свидетельствующей об индивидуальных чертах его стиля, — не ограничивается рамками творчества Дебюсси, а выходит далеко за его пределы, вливаясь в широкий круг художественно-стилистических проблем европейской музыки XIX — XX столетий. На этом фоне звуковые пейзажи французского композитора представляются итогом творческих исканий в сфере музыкальной звукописи многих композиторов XIX века — начиная от Шуберта, Вебера, Берлиоза и вплоть до Вагнера и Римского-Корсакова. В звуковых пейзажах французского композитора находит воплощение круг образов, настроений, типических для человека романтической эпохи: стремление к прекрасному и крушение идеальных иллюзий при соприкосновении с действительностью, желание непосредственной близости к природе и сознание невозможности достичь подлинной гармонии с ней.

5. Но сугубо романтическая настроенность передана в музыке Дебюсси не прямо, в живом течении лирических чувств, а опосредованно, в ретроспективных образно-эмоциональных ассоциациях. Содержанием произведений Дебюсси становятся настроения, ассоциативно возникающие в сознании художника при созерцании природы. Опосредованность эмоционального содержания в произведениях французского композитора свидетельствует о рождении новой, характерной для нашего столетия связи настроений человека и окружающей его среды. Эта опосредованность находит свое продолжение в приемах косвенной лирики многих композиторов XX века.

Раскрытие особенностей образно-ассоциативного мышления Дебюсси и легло в основу этого исследования. Ассоциативный метод Дебюсси характеризуется эволюционно, от его первых импульсов в романсах на тексты Верлена, формирования в более обобщенной интонационной драматургии в «Пеллеас и Мелизанде» к воплощению специфически музыкальными (без опоры на текст) средствами выразительности в инструментальной музыке. Работа состоит из трех глав, содержащих анализ вокальных сочинений (в первой главе), оперы «Пеллеас и Мелизанда» (во второй главе), инструментальных сочинений (в третьей главе). Каждая из глав представляет собой отдельный, относительно самостоятельный очерк, так как различная жанровая принадлежность исследуемых произведений потребовала от автора и разного типа аналитической работы. Но это совсем не означает, что привлекается материал, имеющий местное, локальное значение. Напротив, автор стремился подчинить все содержание работы одной, главной идее и во имя достижения цельности в разработке ее пожертвовал многосоставностью проблематики, исключил многие, на его взгляд, второстепенные вопросы, за рассмотрением которых основная задача отодвинулась бы на второй план.



## ГЛАВА I

### У истоков стиля Дебюсси

Начало творчества Дебюсси (рубеж 1870—1880-х годов) совпадает с расцветом французской вокальной лирики, когда романс поднимается над уровнем полусалонного искусства и выходит на концертную эстраду. Существовавшая ранее вокальная музыка, хотя и развивалась как самостоятельный жанр, носила на себе в большой степени следы бытового музицирования. Куплетные формы, простая фактура фортепианного сопровождения, преобладающее значение кантиленного начала в вокальной партии, обилие бытовых жанров характеризуют романсы Гуно, Бизе, Массне, Форе. Значение творчества этих композиторов в области вокальной камерной музыки не вышло за пределы их родины. Французская вокальная лирика последней четверти столетия, напротив, приобрела общеевропейскую известность. Сочинение песен, романсов для многих ведущих композиторов того времени стало делом перво-степенной важности, а иногда и почти единственным жанром творчества (например, для Дюпарка). Благодаря Франку, Шабрие, Дюпарку, Шоссону и в особенности Дебюсси романс превратился в важный художественно-эстетический резонатор духовной жизни Франции, во множестве стилевых оттенков которого можно увидеть эволюцию французской музыки последней четверти XIX столетия. Общность стилевых черт, а не только степень художественной ценности, позволяет выделить романсы этих композиторов из многоликого наследия французской музыки этого времени. Композиторы так называемой «Школы Франка»<sup>1</sup> создали, по существу, новый жанр французского романса. В их творчестве тема лирического восприятия природы, пожалуй, впервые в истории французской музыки XIX столетия приобрела ту степень конкретности и вместе с тем обобщенности, которая позволяет говорить о ней как о главенствующей. Мотивы скорбной лирики, сливающейся с элегичным восприятием природы, — вот тот круг настроений, который мы находим

в их вокальном творчестве и далее — в инструментальной музыке Дебюсси.

Главные причины, обусловившие и интерес французских музыкантов к жанру камерной вокальной миниатюры, и степень ее высокой художественности, носили характер глубоко социального. Они были тесно связаны с общественной историей Франции. Наступивший после событий 1871 года новый этап кризиса буржуазного «разума» и позитивизма углубил интерес к субъективному, индивидуальному миру человеческой личности. Лиризм стал основным критерием художественного творчества и во всей полноте отразил одиночество художника в современном ему обществе. Протест против буржуазной действительности принял форму борьбы против официального академического искусства. Лозунгом художественного творчества было искусство для очень узкого круга людей, для самих себя. Эти социальные условия жизни французского общества привели к рождению художественных направлений в поэзии и изобразительном искусстве — символизма и импрессионизма, дали жизнь новой теме в музыке. Выразительным приемам ее, найденным впервые в жанре камерной вокальной миниатюры, обязано своим появлением целое направление во французской музыке конца прошлого века — музыкальный импрессионизм.

Хотя романтическая природа этого настроения не вызывает сомнения, это качественно новый этап его выражения. Как никогда чувство одиночества было значительным, весомым, оно определяло весь строй внутренних ощущений композитора, питало его художественное воображение. Ощущение одиночества пробуждало созерцательность, в ней концентрировалось действенное, преобразующее отношение к миру. Активное творческое начало направлялось в глубины собственных ощущений, оно было в стремлении познать их до конца, показать малейшие изгибы, мельчайшие оттенки настроений. Отношение композитора ко всему тому, что существовало вокруг него, становилось крайне противоречивым. С одной стороны, чувство одиночества было настолько самодовлеющим, что для композитора его собственные ощущения становились равновеликими окружающей действительности. Возникало некое обобщенное, вневременное представление о том, что существовало вокруг человека. Его индивидуальное я погружалось в бесконечность окружающего мира, отождествлялось с ним. С другой стороны, никогда ранее внутренний мир композитора не был до такой степени обособленным, замкнутым в себе, никогда ранее в такой степени перед композитором не вставала задача передать неуловимые, смутные, мимолетные оттенки собственной души, сделав из этого единственную цель своего искусства. В результате возникало сочетание, казалось бы, противоположных тенденций: желание слить свое я с бесконечностью мироздания и противопоставить ему мир глубоко личных эмоций или — приближение реального

<sup>1</sup> Дюпарк, Шабрие, Шоссон — действительно ученики Франка по классу композиции, а Дебюсси занимался у Франка по классу органа.



мира к человеку вместе с отстраненным восприятием его. Конкретно в содержании романсов это противоречивое сочетание стремления, с одной стороны, к более непосредственной связи с окружающим миром, а с другой — желание не утратить значительность собственных эмоций выразилось в поисках образно-эмоциональных ассоциативных связей между внутренним состоянием человека и природой, в своеобразном сопоставлении обобщенного интонационного строя вокальной мелодии и пейзажного фона фортепианного сопровождения. Впервые в истории французского романса эпохи романтизма фортепианное сопровождение было трактовано как пейзажный фон.

Романс Дюпарка «Приглашение к путешествию» — один из ранних (1870) и совершенных примеров этого жанра французской вокальной лирики. Композитор взял две строфы — первую и третью — поэмы Бодлера и в характерной манере, специфически музыкальными выразительными приемами передал зерно поэтического содержания.

Голубка моя,  
Умчимся в края,  
Где все, как и ты, совершенство,  
И будем мы там  
Делить пополам  
И жизнь, и любовь, и блаженство.  
Из влажных завес,  
Туманных небес  
Там солнце задумчиво блещет,  
Как эти глаза,  
Как жемчуг-слеза,  
Слеза упоенья трепещет.  
Это мир таинственной мечты,  
Неги, ласк, любви и красоты.

Взгляни на канал,  
Там флот задремал:  
Туда, где залетная стая,  
Свой путь корабли  
От края земли  
Несут для тебя, дорогая.  
Дома и залив  
Вечерний отлив  
Одел гиацинтами пышно.  
И теплой волной,  
Как дождь золотой  
Лучи он роняет неслышно.  
Это мир таинственной мечты,  
Неги, ласк, любви и красоты<sup>2</sup>.

Вокальное и инструментальное письмо романса — утонченное, изысканное. Двойственность эмоционального строя поэмы Бодлера — сочетание печальных, томительных и в то же время светлых настроений — раскрывается в контрастном сопоставле-

нии вибрирующей фактуры первой части и зыбкого звукоизобразительного фона во второй. Пейзажный фон фортепианного сопровождения — обобщенного плана: здесь есть нечто от струящегося движения воды, света. Это объективированное представление того прекрасного, что существует вне нас и вокруг нас. Дюпарк, следуя Бодлеру, пытается передать неразрывное единство двух образных сфер. Композитор вводит новый фактурный материал незаметно, причем не с начала новой строфы, а с ее середины, со слов «Дома и залив...». Благодаря этому контраст между частями сглаживается, а интонационная общность еще более подчеркивает их эмоциональное родство. И хотя в поэме Бодлера нет ни единого намека на пейзаж, имеющийся в романсе, и он может показаться неоправданным с точки зрения дословного следования поэтическому тексту, в условиях музыкальной системы выразительных приемов именно этот пейзаж необходим, так как для слушателя он является устойчивой образно-эмоциональной ассоциацией с миром мечты, противопоставляемой печальным настроениям в настоящем.

Романс Дюпарка вводит в круг характернейших выразительных приемов романтической музыки, он может напомнить звуковые пейзажи, возникающую на их основе образно-эмоциональную ассоциативность в вокальных и инструментальных сочинениях многих композиторов XIX века. Действительно, стремление к звукоизобразительности у французских композиторов — явление огромной эстетической важности. Хотя сама идея звукового пейзажа родилась в музыке задолго до XIX столетия, именно в романтическом веке она заняла видное место. Широкое распространение и выдвижение на одно из первых мест темы лирического пейзажа в музыке XIX века было обусловлено большими социальными изменениями, происшедшими в общественном сознании людей того времени. Лирический пейзаж наравне со сказочностью и фантастикой стал в романтической музыке одной из форм критического отношения художника к окружающей реальности, одной из форм «бегства от действительности». Вокальные циклы Шуберта, «Годы странствий» Листа, «Фантастическая симфония» и симфония «Гарольд в Италии» Берлиоза — произведения, открывшие эту тему для композиторов-романтиков.

Природа, противопоставленная духу городской жизни, олицетворяла антибуржуазный идеал, она становилась в глазах романтического художника символом свободного, прекрасного мира. Слитности душевных переживаний романтического героя и природы противопоставлялось его одиночество в городской среде. Но «бегство от действительности» к природе приводило в романтической музыке к замещению бытового фона лирическим пейзажем. Пейзаж являлся не только уголком природы, но получал и иной смысл. Замещая окружающую художника действительность, он превращался в символическое выражение

<sup>2</sup> Перевод Д. Мережковского.



реальности, окружающего мира вообще взаимоотношение героя и природы начинало символизировать его связь с общественной средой, конфликтное отношение художника к действительности осуществлялось в контрастном противопоставлении героя и пейзажа. Так, романтический пейзаж нес в себе взаимосплетение противоречивых тенденций искусства XIX века. Благодаря этому двойственному значению пейзажа в романтической музыке стало возможным открытие широкой палитры образно-эмоциональных ассоциаций. Решенные специфически музыкальными средствами — в дуэльном сочетании пейзажного фона в сопровождении и вокальной мелодии, — они появились вместе с романтизмом, когда в связи с углублением в психологию личного, индивидуального настроения, отмежевания отдельной личности от среды непосредственное единение человека и окружающей его действительности было разрушено. Ощущения романтического героя не находились в гармоничном соотношении со всем тем, что существовало вокруг него, поэтому его восприятие действительности выразилось в поисках ассоциаций. С того времени в музыке начался процесс кристаллизации индивидуализированного строя эмоций, противопоставленных некоему бытовому или пейзажному фону.

Открытие ассоциаций, установление соотношений между настроениями человека и природой стало специфическим признаком пейзажей в романтической музыке. Оно как нельзя рельефнее воплощало двойственность мироощущения романтического художника. Лирический пейзаж оркестрового или фортепианного сопровождения стал для композиторов-романтиков выразительным средством, дающим и обобщенную характеристику окружающего мира и способным в наибольшей степени оттенить индивидуализированный строй эмоций в вокальной партии. «Этот человек, — писал Дебюсси о Вебере, — быть может, первый заинтересовался взаимоотношениями существующими между множественной душой природы и душой человека. Вероятно, он решил использовать легенду, предчувствуя, как много в ней для музыки естественного действия... Благодаря всему этому Вебер и стал отцом той романтической школы...»<sup>3</sup>

Двойственное значение темы лирического пейзажа в романтической музыке — пейзаж как олицетворение прекрасного, противопоставляемого действительности, и пейзаж как своеобразная художественная форма отражения самой действительности — дало основание для сложной гаммы образно-эмоциональных ассоциативных связей. Картины природы в изображении композиторов-романтиков мистифицированы, фантастичны, они полны грозно устрашающих сил, если романтический герой антагонистически противопоставляет свои личные стремления окружающей действительности и видит в ней непреодолимое

препятствие для осуществления своей романтической мечты. Смятенность чувств, мятежность настроений воспроизводится в картинах бури, грозы. С другой стороны, идиллические картины, нежные пасторали отождествляются с миром прекрасного, мечты. И процесс развития вокально-инструментальной музыки XIX столетия начиная с «Прекрасной мельничихи» и «Зимнего пути» Шуберта можно назвать до некоторой степени процессом накопления и обогащения множеством оттенков образно-эмоциональных связей, например в предвосхищении или сопровождении драматических событий картиной грозы, бури (в I действии «Пиковой дамы» Чайковского, в большой арии-сцене Реции из оперы Вебера «Оберон», в последнем действии «Риголетто» Верди, в «Волшебном стрелке» Вебера), в сопровождении лирическим пейзажем-ноктюрном любовного ариозо или дуэта (ариозо Вертера из I действия оперы Массне «Вертер», дуэт Тристана и Изольды из II действия), в изумительном продолжении предсмертных мыслей Тристана в безысходно тоскливой, пространственной картине моря и т. п.

В вокальном творчестве французских композиторов последней четверти столетия наступает новый этап в раскрытии этого выразительного приема, происходит его возрождение (после романтической немецкой песни начала столетия) в камерной вокальной миниатюре. Глава школы С. Франк, быть может, первый воссоздал во французской вокальной лирике прием дуэльного сочетания вокальной мелодии и пейзажного фона сопровождения: тонкое, одухотворенное отношение к природе, воспринятое из немецкой музыкальной культуры, можно увидеть в «Свадьбе роз», «Вечернем звоне», «Ноктюрне», «Розах и бабочках». В романсах его ученика А. Дюпарка мы наблюдаем явное возрождение некоторых приемов шубертовского музыкального языка. Колористические смены мажора и минора, прочувствованное ощущение выразительности доминантовых гармоний, жанровой природы того или иного романса, индивидуализированное толкование фортепианного сопровождения как психологического или пейзажного фона мелодии — все эти черты роднят его с немецким композитором. Отличает же полное исчезновение бытовой тематики, от начала до конца нервно пульсирующий, взволнованный тон речи, никогда не покидающий эмоционального строя «балладного» повествования, предпочтительное внимание к свободным композициям, вытекающим из логики поэтического текста<sup>4</sup>. В вокальном творчестве Шос-

<sup>4</sup> Дюпарку принадлежат четырнадцать романсов. Некоторые из них первоначально были написаны для голоса с оркестром, другие оркестрованы потом. Все романсы были созданы в период с 1868 по 1884 год, но изданы много позднее. Попытка Шоссона издать их в 80-х годах не увенчалась успехом. Надо сказать, что Шоссон и познакомил Дебюсси с романсами Дюпарка задолго до их опубликования.

<sup>3</sup> Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы. М—Л., 1964, с. 71.



сона бытовые жанры также исчезают, уступая место ариозной кантилене, а прямые признаки песенно-танцевальных жанров сменяет звукоизобразительная фактура («Ноктюрн» на слова Бушо, «Бабочки», «Итальянская серенада», «Серенада», «Нанни», «Поэма о любви и море»).

Итак, характерной чертой французской вокальной лирики по сравнению с немецкой является отсутствие бытовой тематики. В изображении природы у французских композиторов больше личного, субъективного, чувственно-созерцательного. В противовес активному воздействию, «проецированию» настроений на пейзажный фон в немецкой музыке у французских композиторов больше наблюдается желание увидеть, услышать их в «знаках» окружающей природы, растворить в ее отдельных частных элементах. Во французской музыке, кроме того, происходит поляризация настроений в крайних, диаметрально противоположных картинах природы. Сквозь томную, мечтательную грусть слышится тихий перезвон колоколов («Вечерний звон» Франка), личное, индивидуальное тонет в атмосфере лирического пейзажа («Ноктюрн» Франка). Идиллические картины пробуждают в душе нежные, прекрасные чувства («Свадьба роз», «Розы и бабочки» Франка), служат фоном для любви, рожденной из «экстаза мечты» («Приглашение к путешествию» Дюпарка, «Бабочки», «Итальянская серенада», «Серенада» Шоссона на слова Бушо), или напоминают о счастливых мгновениях, ушедших навсегда («Нанни» Шоссона). В этих романах композиторы часто пытаются передать движение атмосферы, перевести световые эффекты в область музыкальной звукописи. Фактура в них воздушна, построена на долгих мерцающих вибрациях аккордов, смена одного аккорда другим подчеркивает новый звукоизобразительный эффект и одновременно вносит новый оттенок в общую эмоциональную канву романа. Противоположный круг настроений — тревожных, драматических — собирается во французской вокальной лирике в романах, посвященных морю: «Волна и колокол» Дюпарка, «Поэма о любви и море» Шоссона, вокальный цикл Форе «Призрачные горизонты», «Море прекрасней соборов», «О береге» из «Лирических проз» Дебюсси и т. п.

Расцвет французской вокальной лирики в последней четверти столетия стал частью процесса в музыкальном искусстве, подготовившего наступление нового «золотого века» французской музыки. И движение, начавшееся под знаком «Обновления», проходило параллельно с возрастающим влиянием музыки Вагнера во Франции, с широким распространением его музыкальных и художественных идей. Период пробуждения национального самосознания совпал с периодом наивысшего вагнеризма во французском искусстве. Вагнер появился на горизонте французского искусства раньше, в первой половине XIX века,

но необычайный интерес к нему начал возрастать с 60-х годов. В условиях всеобщего пессимистического умонастроения, охватившего французское общество того времени, его музыка стала созвучной целому поколению французских художников, поэтов, музыкантов, неким эмоциональным ассонансом по отношению к их собственному психологическому состоянию. Вагнер привлекал их тотальным ощущением трагизма бытия, романтической неудовлетворенности.

Творчество Вагнера во Франции находило большее признание у поэтов, нежели у музыкантов. Начиная с 60-х годов во Франции издается множество книг, журналов, посвященных Вагнеру. Наибольшую известность среди них приобрело «Вагнеровское обозрение». В этом журнале были опубликованы «Заметки о теории и произведениях Вагнера», «Молодой лауреат Римской премии и Старый вагнерист» К. Менде, «Увертюра к „Тангейзеру“» Гюйсманса, «Легенда о Байрейте» В. де Лиль-Адана, «Рихард Вагнер, мечты французского поэта» С. Малларме. Журнал приглашал поэтов (среди них Верлена, Малларме), чтобы воспеть в сонетах Вагнера и его творчество, здесь публиковали свои литографии А. Фантен-Латур, О. Редон, Ж.-Э. Бланш. Вокруг «Вагнеровского обозрения» возникло содружество художников, объединенных стремлением познакомить читателей с творчеством Вагнера, его идеями, установить подлинную ценность философского учения немецкого композитора. Но это было не совместное единое стремление, а изложение теорий, быть может, интересных, но всегда личных. В интерпретации Вагнера, его творческого наследия преобладали крайне субъективные объяснения его музыки, отдавалось предпочтение литературному и артистическому вкусу. В изложении философско-эстетического учения Вагнера французскими поэтами менее всего следует искать объяснения самого композитора, более — желание поэтов понять самих себя. Имя Вагнера становилось призраком, за которым прятались новые художественные идеи, открытия. Философско-эстетические принципы вагнеровской музыки, вошедшие в самые глубины художественного сознания деятелей французского искусства, ассимилированные в среде поэтов, художников и музыкантов, вызвали у них новые идеи, ассоциации. Так, существовавшее мнение, что символистское движение является неким обличьем вагнеризма во Франции, имеет немалые основания. Ведь символистское движение во многом опирается на философско-эстетические идеи Вагнера. Это нетрудно увидеть, обратившись к некоторым сторонам интерпретации его музыки.

Уже от первых слушателей музыки Вагнера не ускользнула повторность отдельных тем, мелодий, так называемое лейтмотивное развитие в операх немецкого композитора. О постоянном возвращении определенных мелодических фраз говорил Ш. Бодлер и обращался к Листу за объяснением этой «мнемонической



системы». А. Т. Готье говорил о лейтмотивах как о «крылатых и капризных мелодиях, которые порхают вокруг идеи, подобно бабочке над цветком»<sup>5</sup>. Французские поэты восприняли лейтмотивное развитие музыки Вагнера очень своеобразно: несущее у немецкого композитора глубокий психологический смысл, оно рассматривалось ими скорее в композиционно-структурном значении. В этой специфически национальной манере восприятия вагнеровской лейтмотивной системы открывалась основа основ символистской поэзии — законы ассоциативной логики художественного мышления: варианты повторы тем, мелодий вагнеровской музыки у поэтов-символистов превращались в варианты повторы смыслов-слов, образующих цепи ассоциативных образов. На этом пути Малларме пытался проникнуть в тайну музыкальной образности, перенести принципы лейтмотивной системы Вагнера в поэзию и обосновать таким образом законы поэтического символизма.

Одним из первых поэтов, перекинувших мост от Вагнера к символистской поэзии, был П. Верлен. При этом не следует думать, что вагнеризм в творчестве Верлена был таким же осознанным, как и у Малларме. Вкусы Верлена тяготели скорее не к музыке Вагнера, а к опереттам Оффенбаха. На Верлена воздействовала сама атмосфера художественной жизни Франции того времени. Возникший под воздействием Вагнера девиз Верлена «музыка прежде всего» имел своей целью требование не только мелодичности стиха. Поэтические образы, по мысли поэта, должны быть так же текучи, неуловимы, далеки от конкретной предметности реального мира, как и музыкальные. Переливы незавершенных, выраженных полунамеком мыслей, фраз, приводящих к течению чувств без «точек», без остановок, без контрастных противопоставлений, как нельзя лучше воплощали в поэзии вагнеровскую идею бесконечной мелодии, непрерывного звучания, являющегося чистым проявлением чувств, настроений, стихийным выражением жизненных явлений. Все в творчестве поэта было подчинено настойчивой потребности поведать об утонченных чувствах и мыслях, и в трепетном созерцании мимолетных оттенков своих настроений его романтический порыв всегда окрашивался грустью, а печаль была неотделима от светлой мечты. Жизнь его сознания выражалась через непрерывное течение, движение окружающей природы. Сложные вибрирующие пейзажи его стихов передают двойственность мироощущения поэта. И чем полнее поэт сливал свои настроения с явлениями и предметами, чем полнее подчинял видимый мир потоку мимолетных настроений, тем острее и значительнее была их двойственность.

Верлен вошел во французскую поэзию как основоположник

<sup>5</sup> Guichard L. La musique et les lettres en France au temps du wagnérisme. P., 1963, p. 17.

символистского движения. Но с магическим воздействием поэзии Верлена связывают также и подъем в вокальном творчестве французских композиторов в последней четверти столетия. Верлен более чем какой-либо другой поэт повлиял на развитие его нового жанра. Музыкантами, связавшими себя с поэзией Верлена, были Р. Ленорман, Г. Шарпантье, Э. Шоссон, М. Равель. Верлен стал идеальным поэтом для Дебюсси и Форе. Об огромном влиянии его поэзии свидетельствует хотя бы далеко не полный перечень романсов на его стихи: «Покой» Шоссона, «На траве» Равеля, вокальные циклы Форе «Песнь чистой любви», «Пять мелодий» ор. 59. В цикл «Забытые ариетты» Дебюсси вошли шесть романсов, взятых из поэтических сборников Верлена «Романсы без слов» («Экстаз», «Деревьев тень», «Плечет сердце мое»), «Акварели» («Spleen», «Green»), «Бельгийские пейзажи» («Деревянные лошадки»); в цикл «Три мелодии» — из поэтического сборника Верлена «Мудрость» («Море прекрасней соборов», «Ряд изгородей живых», «Печальный рога звук»). Циклы «Галантных празднеств» составили стихи из одноименного сборника Верлена: «Мандолина», «Лунный свет», «Фантоши», «Пьеро», «В тишине», «Простодушные», «Фавн», «Сентиментальный разговор».

Под влиянием поэзии Верлена у французских поэтов с новой силой раскрываются специфически национальные традиции отношения к поэтическому слову, возрождается чувство музыкальной декламации. Постепенно композиторы пришли к признанию главенствующего положения поэзии: «Не нужно ошибаться: поэмы не перекладывают на музыку, а дают аккомпанемент к словам» (П. Дюка)<sup>6</sup>. Композиторы стали предпочитать свободный стих, ритмизованную прозу. Из подчеркнутого интереса французских композиторов к искусству поэтической декламации возникло более пристальное внимание к выразительной роли фортепианного сопровождения. Ведь приближение музыкальной интонации к интонации поэтической речи не могло осуществляться без активного изменения фортепианного сопровождения. Поэтому жанровые, фактурные, гармонические и т. п. элементы сопровождения эволюционируют вместе с вокальной мелодией. И кристаллизация жанровых признаков французского романса в последней четверти столетия, как и на разных этапах его развития в XIX веке вообще, возникла тогда, когда композиторы симфонизировали фортепианное сопровождение, превратили его в обобщенный типизированный фон.

Развитие французского романса в XIX веке может быть до некоторой степени рассмотрено как процесс постепенного впитывания в фортепианное сопровождение выразительного строя вокально-инструментальной музыки немецких композиторов и

<sup>6</sup> Noske F. La mélodie française de Berlioz à Duparc. P., 1954, p. 60.



на этой устойчивой эмоциональной основе — создания свободной вокальной декламации, «поэмных» композиционных форм. Именно поэтому французские композиторы постоянно испытывали интерес к немецкой музыке: ее интонационный строй был для них источником новых выразительных основ фортепианного сопровождения для собственных сочинений<sup>7</sup>. И если в середине 1840-х годов вокальное творчество французских композиторов испытывало влияние Шуберта, то в последней четверти столетия новым импульсом стал Вагнер. В переосмыслении, трансформации образно-интонационного строя его опер в сопровождающий фон вокальных сочинений французских композиторов и следует искать пути возникновения нового жанра во французской вокальной лирике последней четверти столетия: новый жанр сформировался, когда интонационный строй позднеромантических произведений Вагнера был переосмыслен в звукоизобразительный, пейзажный фон.

Влияние Вагнера на французскую музыку не было всеобъемлющим: оно коснулось не всех ее направлений. Но питавшая в себя вагнеровские мотивы французская музыка оказалась искусством наиболее прогрессивным. Воздействие Вагнера обнаруживается в новых поэтических замыслах французских композиторов, выразительных приемах, переливах настроений. Исчезновение бытовых жанров, стремление к ариозно-декламационному письму в вокальной мелодии и звукоизобразительности в фортепианном сопровождении — все это появилось в огромной степени под влиянием музыкальной образности Вагнера. Объясняя интерес к Вагнеру в среде французских композиторов, д'Энди писал: «Наиболее одаренные композиторы, как Делиб и Массне, несмотря на их утонченность и сладострастную томность, не в силах были осуществить прогресс в драматической музыке, так как находились под властью старых привычек их предшественников. Официальное преподавание было неспособно ассимилировать находки вагнеровской реформы. Нужна была другая почва для того, чтобы получить новые семена, и другая среда, чтобы последние дали ростки и плоды. Этой почвой стало Национальное общество музыки, этой средой стали ученики С. Франка». И далее: «И неудивительно, что находки и нововведения Рихарда Вагнера в искусстве выразить свои чувства звуками, его совершенно новые гармонические комби-

<sup>7</sup> Примером заимствования интонаций из немецкой музыки может служить романс Франка «Ave Maria». Сопровождение (органное в оригинале) по хоральному складу, логике гармонического развития, интонационному и ритмическому рисунку напоминает тему любви из «Лозенгринна». В романсе Франка этот вокально-симфонический «фрагмент» помещен в фортепианную партию, в результате чего его выразительное содержание приобрело значение некоего театрализованного фона по отношению к вокальной мелодии.

Широкоизвестный пример — «Ave Maria» Гуно: вокальный вариант preludio до мажор из I тома «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха.

нации, дерзновенность его письма (в то же время объяснимая, ибо опирается на традиционные принципы), эта беспрецедентная структура языка, полная небывалых ресурсов, пленила некоторых из молодых художников, положивших начало во Франции новому стилю»<sup>8</sup>.

Ко многим вагнеристским произведениям, появившимся в это время во Франции, относится вокальный цикл Дебюсси «Пять поэм Бодлера». Они несут на себе печать активного подражания «Тристану и Изольде». Очень симптоматично, что первым произведением, в котором композитор впервые довольно ощутимо пытался выйти из традиционного круга выразительных средств, были романсы на тексты «Цветов зла» Бодлера, что «Пять поэм Бодлера» были откровенно вагнеристскими и что именно они открыли путь к вершинам зрелого импрессионистского стиля Дебюсси. Ведь Бодлер был одним из первых восхищенных почитателей музыки Вагнера. В 1861 году после провала «Тангейзера» в Париже поэт выступил в защиту со статьей «Рихард Вагнер и „Тангейзер“ в Париже». Однажды он сказал о Вагнере: «Мне кажется, что эта музыка была моей». И не только Бодлер отметил духовное родство своей поэзии с музыкой Вагнера: напряженные, экзотические образы «Цветов зла» для многих соотечественников ассоциировались с оперой «Тристан и Изольда». Но найти Бодлера, найти в Бодлере вагнеровское, переплавить динамическое развитие эмоций «Тристана и Изольды» в чувственное созерцание «Пяти поэм Бодлера» помогли Дебюсси поэты-символисты: ведь они и Бодлера, и Вагнера считали предтечами своего искусства, объединяя в своем творчестве искания двух великих предшественников.

«Пять поэм Бодлера» обозначают основной круг тем и образов «Тристана и Изольды». Все романсы в той или иной степени связаны с ее главными сценическими ситуациями. И некоторые параллели явно свидетельствуют об их родстве. Романс «Смерть влюбленных» близок сцене смерти Изольды, «Раздумье» — I-й сцене III акта, «Балкон», «Вечерняя гармония» — центральной сцене II акта. Дебюсси берет узловые моменты драмы Вагнера: центральную любовную сцену Тристана и Изольды, сцену ожидания корабля с Изольдой, но его романсы утрачивают в сравнении с музыкой немецкого композитора непосредственное течение чувств. Напряженный эмоциональный строй вагнеровских сцен Дебюсси собирает в отдельные экзотические настроения. В романсе «Балкон» содержание центральной сцены оперы «дано» в резюмирующей форме. Фортепианное вступление, построенное на прерывистом движении, напоминает перефразированное оркестровое вступление к дуэту;

<sup>8</sup> Indy V. d'. Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. P., 1930, p. 43.



начало вокальной партии романса — широкого диапазона, с вершины-источника — первые такты оперного дуэта, центральный медленный эпизод — дифирамбический ноктюрн Тристана и Изольды. Временные пропорции дуэта в романсе значительно сжаты. Дебюсси лаконично «излагает» содержание огромной оперной сцены, превращая ее постепенное, волнообразное образно-интонационное развитие в сопоставление нескольких контрастных эпизодов.

Этот пример наглядно показывает, что в музыке Дебюсси избегается протяженное мелодическое развитие, здесь можно найти большое жанрово-интонационное обобщение, позволяющее передать эмоциональное состояние посредством нескольких типических черт. Дебюсси опирается на уже раскрытый в музыке Вагнера строй лирических настроений, отбирает типические интонации, концентрирует жанровые признаки в наиболее обобщенных формах. Создание нового конкретного индивидуального образа композитор осуществляет посредством синтеза уже существующих и воспринятых музыкальных впечатлений. Опора на то, что уже знакомо и привычно, а не поиски кардинально новых интонаций — отличительный признак почерка Дебюсси в «Пяти поэмах Бодлера». Концентрированность выразительных приемов, огромная собирательность образно-интонационного содержания приводят к тому, что за сочинениями «Пяти поэм Бодлера», а затем и в последующих сочинениях Дебюсси слышится продуманный отбор выразительных средств скорее, чем непосредственное эмоциональное прочтение стиха. Дебюсси отрешается от подлинного драматизма вагнеровской музыки. В его романсах исчезают элементы подлинной трагедии. Вместо мучительных страданий героев Вагнера — у Дебюсси экстазы чувственных восторгов («Балкон»), вместо гимна торжествующей любви — просветленный экстаз ее («Смерть влюбленных»), вместо напряженного драматизма — созерцание картины наступающего вечера («Гармония вечера»), чувственное любование красками природы («Фонтан»).

Одновременно с сочинением «Пяти поэм Бодлера» Дебюсси написал первый вокальный цикл на стихи Верлена «Забутые ариетты». Вслед за ними появились первый сборник «Галантных празднеств», «Три мелодии». Романсы верленовских циклов разнообразны по содержанию. В «Забутых ариеттах» встречается совершенная интерпретация французского романса эпохи романтизма («Green»), продолжение образного языка «Пяти поэм Бодлера» («Spleen», «Деревьев тень»), романсы с детально разработанным пейзажным фоном сопровождения («Экстаз», «Плачет сердце мое»), гротескное скерцо («Деревянные лошади»). «Три мелодии» составили нежная пастель романса «Ряд изгородей живых», драматическая марина «Море прекрасней соборов», сумрачный колорит романса «Печален рога звук». В первый сборник «Галантных празднеств» вошли картины-пей-

зажи «Лунный свет», «В тишине» и пример дебюссистского юмора — «Фантоши».

Вокальные циклы на тексты Верлена можно считать последующим этапом в творческой эволюции композитора. Если «Пять поэм Бодлера» далеки от традиций французского вокального искусства (даже их почитателей смущала разбросанная манера письма, большие скачки в вокальной мелодии, противоречащие ясности, сдержанности, лаконизму — качествам, присущим французскому художественному мышлению вообще), то благодаря вокальным циклам на тексты Верлена Дебюсси входит в основное русло развития французской вокальной лирики, передает ее характерные черты. Может показаться странным такой пристальный интерес Дебюсси к поэзии Верлена. Дебюсси не был лично знаком с поэтом, а сам Верлен никогда не слышал, вероятно, переложений своих стихов на музыку. Естественнее было бы предположить музыкальные переложения другого поэта, также возглавившего символистское движение, — Малларме, непосредственное идейно-художественное воздействие которого на Дебюсси неоспоримо. Тем не менее композитор искал больше творческих контактов с поэзией Верлена: быть может, оттого, что содержательный строй поэзии Верлена, возникший на пути от классического стиха к свободному, так называемого «освобожденного стиха» («vers libéré»), был интуитивно воспринят Дебюсси как неизмеримо более важный, целеполагающий. Ведь верленовские циклы французского композитора также появились на переломе от французского романса эпохи романтизма к музыкальной просодии XX века. Эти романсы Дебюсси обнаружили в полной мере стилистические закономерности зрелого творчества композитора, в то же время они явили собой кульминационный этап в развитии французской вокальной лирики последней четверти столетия.

Сравним два романса — два варианта Дебюсси на текст Верлена «Лунный свет» — для того, чтобы показать, как возрос творческий потенциал композитора после «Пяти поэм Бодлера», как интенсивно двигалась мысль композитора в сфере поисков адекватного поэзии Верлена образно-интонационного содержания. Первый вариант, относящийся к 1880—1883 годам, — мягкий, элегичный вальс, близкий романсовой стихии Гуно, Массне. Правда, гармонические блики неразрешенных созвучий, перелывы доминантовых гармоний, цепочки неустойчивых гармоний на доминантовом басу уже и в этом раннем романсе свидетельствуют о желании композитора проникнуть в образный строй верленовского стиха. Но для Дебюсси это пока еще наивный проспект будущего, пока еще интуитивное стремление к утонченным вибрациям настроений. В другом варианте «Лунного света» (из первого сборника «Галантных празднеств») композитор создает пейзажный фон в сопровождении, в который «погружает» вокальную мелодию. Этот вариант «Лунного света» —



что композитор совмещает различные метрические стопы (устойчивую, хорейскую — в фортепианном сопровождении и неустойчивую, ямбическую — в вокальной мелодии) и претворяет эту метрическую двуплановость в скорбных нисходящих интонациях сопровождения и восходящих, вопросительных — в вокальной мелодии.

Итак, в вокальных сочинениях Дебюсси формируется новый образно-интонационный конфликт<sup>10</sup>. Он вырастает полностью из традиций романтической музыки, из найденного в эпоху романтизма сочетания пейзажного фона сопровождения и вокальной мелодии. И если немецкие композиторы-романтики явились первооткрывателями этого выразительного приема (без двуплановой фактуры, без ассоциативных связей человека и природы немислимы песни Шуберта), то вокальное творчество Дебюсси в его развитии представляется второй кульминационной волной. Но впервые двуплановое сочетание было понято им как главная, а иногда и единственная форма конфликтной драматургии.

Выразительная значимость контрастного сочетания пейзажа и настроений героя, определяющая и иное отношение к поэтическому тексту, и иные композиционные приемы, становятся особенно заметной при сравнении романса Дебюсси с романсом Форе, написанным на этот же текст, — «Экстаз». В романсе Форе фортепианное сопровождение, отвечающее малейшим нюансам поэтического текста, подчинено мелодии вокальной партии. Форе сохраняет строфическую структуру, данную Верленом, в виде куплетной формы. На всем протяжении романса удерживается единый эмоциональный строй, характерные жанровые признаки отсутствуют, так как трехдольность размера снимается двудольностью гармонических смен. Различные оттенки настроений каждой строфы были замечены композитором, но они отразились лишь в деталях: новых гармонических красках, небольших изменениях в вокальной мелодии. Фортепианное сопровождение подчинено вокальной мелодии. В ее изгибах, интонационных спадах и восхождениях заключено главное драматургическое развитие. Поэзия Верлена для Форе — это монолог, исповедь души художника, утонченное, меланхолическое излияние

чувств. Для Дебюсси же — волнующий диалог человека с природой. В то время как Форе совершенствует и оттачивает романтический вокальный стиль, уже ставший традиционным для французской музыки, Дебюсси пытается обновить образный строй французского романса на основе привнесения элементов театрального искусства, искусства драматического чтения. Для Дебюсси за каждой строчкой Верлена встают новые, живые образы, обладающие относительно самостоятельным выразительным строем. Композитор часто идет сквозь пути строфической структуры стиха, деформирует ее, пытается подчинить отдельным, важным элементам поэтического содержания. Индивидуальное интонационное, жанровое (а иногда и гармоническое, фактурное) решение Дебюсси дает не только каждой строфе верленовского стиха, но и отдельным строкам.

Услышать содержание поэтического текста во множестве интонаций драматической речи, вернуть вокальной интонации драматизм театрального монолога, а фортепианному сопровождению — утонченную обобщенность жанрового решения, предельно разомкнуть композицию стиха и создать общее настроение на основе отдельных законченных образов, а не множества оттенков одного — вот чего стремится достичь композитор. Поэтому на смену куплетной форме, которая, казалось бы, естественно вытекала из строфической структуры верленовского стиха, приходит свободная композиция, чутко реагирующая на различные нюансы поэтического текста.

Характерный и типический пример образно-интонационного соотношения вокальной и фортепианной партий — в романсе «Сентиментальный разговор» из второго сборника «Галантных пражднеств». Романс состоит из двух разделов: вступительного, соответствующего первым трем строфам стихотворения Верлена, и основного.

В старинном парке ветер выл осенний,  
В старинном парке тихо шли две тени.

Их губы были скорбны, мертвен блеск зрачков,  
Чуть слышен лепет их печальных слов.

В старинном парке ветер выл осенний,  
В старинном парке лепетали тени.

— Ты наше счастье помнишь ли, в былом?  
— Зачем я буду вспоминать о нем?

— О, миг единственный был нами прожит,  
Когда в лобзании мы слились. — Быть может.

— На голос мой дрожишь ли ты в ответ?  
Всегда ль меня ты в грезах видишь? — Нет.

— Цвела надежда, было небо синее.  
— Надежды нет, и мы вдвоем в пустыне.

Так шли они меж зыблемых овсов,  
И только ночь внимала звукам слов.

<sup>10</sup> Понятие «конфликтная драматургия» обычно связывается в нашем сознании с пафосом борьбы, с контрастным сопоставлением тем, их напряженным развитием. И музыка Дебюсси поэтому как будто бы не дает оснований считать ее конфликтной, драматической. Она как будто бы предполагает лишь высокий уровень созерцательных способностей художника. Однако важным признаком созерцательного отношения к природе у Дебюсси, ассоциативного восприятия ее является относительная суверенность внутреннего переживания, отстраненность. Это, по выражению Малларме, «внутренний театр» или, по выражению Метерлинка, «внутренний монолог», свидетельствующий о новом этапе разлада романтического художника с действительностью. В силу своей конфликтности этот разлад у Дебюсси обладает своеобразным драматизмом.



Казалось, было бы естественно, если бы композитор сосредоточил все внимание на диалоге. Но не это главное в романсе. Драматический центр переносится на контрастное сочетание пейзажного фона и вокальной мелодии. В фортепианном сопровождении доминантовый органный бас, ниспадающие с вершины-источника скорбные интонации создают впечатление печального осеннего пейзажа, падающей листвы и однообразного кружения грустных воспоминаний. Вокальная мелодия по отношению к сопровождению обладает почти самостоятельной логикой развития, она создает новый выразительный пласт со своими структурными, ладотональными и даже жанровыми признаками. И хотя вокальная мелодия внутренне динамична (она построена из коротких восходящих фраз, заканчивающихся односложными ответами), основное назначение ее в том, чтобы стать выражением непосредственной эмоциональной реакции человека на увиденное. В настроениях, вызванных созерцанием осеннего пейзажа, слышится и вопрос, и сознание обреченности, невозвратимости утраченного.

Заметим, что такого рода контрастное сочетание двух интонационных пластов в романсах Дебюсси закономерно. Сумрачный скорбный пейзаж олицетворяет окружающую художника действительность, показанную сквозь призму романтического восприятия. Образно-интонационный строй вокальной мелодии, зависимый от пейзажа фортепианного сопровождения, представляется эмоциональным отзвуком, рождающимся в процессе его созерцания. Контрастное сочетание двух интонационных пластов — скорбных нисходящих в фортепианном сопровождении и восходящих интонаций-вопросов в вокальной партии — стало для Дебюсси выразительным средством трагически предопределенного противопоставления романтической мечты окружающей действительности. Так, в романсах Дебюсси пейзаж опосредован глубоко субъективными настроениями романтической души. Окружающий мир для нее — лишь повод для погружения в свои настроения. И единственным мотивом их отныне будет для композитора романтическая жажда прекрасного, светлой мечты о счастье и сознание одиночества в настоящем.

## ГЛАВА II

### «Пеллеас и Мелизанда»

«Пеллеас и Мелизанда» принадлежит к величайшим созданиям мирового оперного искусства. Появившаяся на грани двух столетий, опера Дебюсси стала знаменем музыкального импрессионизма, но так и осталась единственным и последовательным законченным его воплощением в сфере оперного театра. Как никакое иное произведение этого жанра

«Пеллеас и Мелизанда» может свидетельствовать о противоречивых художественных тенденциях французской музыки той эпохи. В опере Дебюсси, с одной стороны, дан ряд кристально чистых романтических настроений во всей глубине и богатстве оттенков. В этом смысле «Пеллеас и Мелизанда» — «последний из могикан» романтической оперы. С другой стороны, в ней обнаруживаются предпосылки новых художественно-стилистических идей, неведомых искусству классицизма и романтизма, но в высшей степени присущих некоторым характерным направлениям в музыке XX века: объективный исследовательский дух, желание преодолеть открытую эмоциональную выразительность. Мощная власть традиций уходящего века и отстраненно-рациональное отношение к ним — вот чем определяется основное художественное своеобразие партитуры Дебюсси.

Оперу композитор создавал в течение десяти лет — с 1893 по 1902 год. В творческом наследии композитора «Пеллеас» занимает центральное место — по степени синтезированных музыкальных впечатлений, преломленных в ней идей поэтического символизма, новых творческих идей. Первый оперный замысел композитора, единственный, осуществленный им до конца, в наибольшей степени отразил проблемы творческого роста художника и, таким образом, может рассматриваться как большая лаборатория, где происходила кристаллизация образных и драматургических элементов его будущих симфонических и фортепианных произведений. Почти все самые смелые искания предоперного периода предвосхитили образный язык «Пеллеаса». Произведения, написанные вместе с оперой или после ее окончания, свидетельствуют уже о зрелом мастерстве. Во время сочинения оперы была завершена работа над прелюдом «Послеполуденный отдых фавна», возникла и осуществилась идея «Ноктюрнов». Сочинение оперы натолкнуло композитора на создание симфонических эскизов «Море». Итак, влияние оперы на последующее творчество вообще можно назвать всепоглощающим, идеи ее питали художественное воображение композитора вплоть до 1910-х годов, когда были написаны две тетради фортепианных прелюдий, балет «Игры».

«Пеллеас», поставленный впервые в 1902 году в театре Комической оперы, положил начало новой эпохе французской музыки. С этого времени музыкальный импрессионизм получает официальное признание, и культ Дебюсси сменяет во французской музыке существовавший ранее культ Вагнера. Опера Дебюсси казалась современникам явлением уникальным, не имеющим предтеч во французской музыке. Необычный поэтический замысел, символистская атмосфера музыкального действия, утонченность звуковых красок в сочетании с трагическими событиями, действием, настроениями — все это производило удивительное, ни с чем не сравнимое впечатление. «Пеллеаса»



противопоставляли операм Вагнера, видя в ней возрождение подлинных национальных традиций, подавленных «германизмами» творца «Нибелунгов», «Тристана» и «Мейстерзингеров».

Однако слушатели были лишь отчасти правы. В свете истории французской музыки последней четверти столетия ясно видно, что опера Дебюсси возникла на самой высокой волне апологии вагнеровского искусства во Франции и, несмотря на все ее отличительные качества, в своих основополагающих чертах развивает идеи великого немецкого композитора. Более того, пример оперы Дебюсси убеждает нас, что наступление нового «золотого века» французской музыки было неотделимо от воздействия художественных идей Вагнера. «Произведение Дебюсси „Пеллеас и Мелизанда“ было поистине результатом художественного возрождения, возникшего в результате немецкого влияния... — писал д'Энди много лет спустя после премьеры оперы, — этим определением я не намереваюсь указать на единственное содержание творения замечательного артиста, но лишь на то, что это произведение, в котором композитор в полной мере проявил свой талант, не открывая, однако, новой эры, как некоторые это утверждают, представляет собой завершение вагнеровского периода во Франции»<sup>1</sup>.

Поэтому, прежде чем пытаться раскрыть художественное значение «Пеллеаса», необходимо коснуться вопроса о влиянии Вагнера на французскую оперу последней четверти столетия.

Интерес к творчеству Вагнера начинает расти во Франции с конца 60-х годов, причем вместе с усиливающимся вниманием к проблемам собственного национального пути развития. Наибольшее внимание французских музыкантов привлекает «Тристан». Неслыханное до того времени выражение трагических настроений, «скорбная устремленность всех чувств к счастью»<sup>2</sup>, длящаяся бесконечно тема любовного томления заставляли поновому почувствовать одиночество человека, желать насытить выражение его трагической эмоцией. Французские музыканты замечают, что Вагнер ввел на сцену легенду, сделав из нее «символ вечно человеческих чувств», что «в легенде страсть, освобожденная от всяких исторических случайностей, свободная от того, что мы называем местным колоритом, утверждает себя более открыто...»<sup>3</sup> Их поразила необычайная пластичность развития внутренней драмы героев, напряжение, «не имеющее конца» и уже достигшее высочайших пределов к началу произведения. Кроме того, французские музыканты увидели, что

Вагнер необыкновенно чуток к стихийным силам природы и во многих его операх они составляют неотъемлемый элемент музыкальной драмы. И в их сознание проникает мысль о создании своей национальной оперы, которая могла бы сравниться с величайшими музыкальными драмами Вагнера. На вопрос: «Какой должна быть опера будущего?» — так отвечает в своей книге о Вагнере К. Менде: «...Великая и законная слава, слава совершенно новая, предстоит во Франции тому гениальному композитору, который первый, проникаясь духом музыки и поэзии, разбросанных в наших легендах и наших песнях, и первый же, приняв из вагнеровской теории то, что примиримо с духом нашей расы, сумеет наконец один или в сотрудничестве с каким-либо поэтом освободить нашу оперу от прежних пут, смешных и устарелых. И пусть он соединит тесно поэзию с музыкой не с целью придать одной больше блеска при помощи другой, но в целях драмы, и только драмы; и пусть он неослабно отвергает как поэт все литературные побрякушки, а как музыкант — все вокальные и симфонические прикрасы, которые могли бы нарушить цельность трагической эмоции; пусть он откажется от речитативов, арий и даже от ансамблей, если только драма, которой все должно быть принесено в жертву, не требует слияния различных голосов; пусть он разрушит рамки прежней закругленности мелодии, пусть его мелодия, не германизуясь, длится бесконечно, согласно поэтическому ритму; пусть, словом, его музыка превратится в речь, но в речь, которая все же оставалась бы музыкой. И в особенности пусть оркестр, сливая, разрабатывая — пользуясь для этого всеми ресурсами таланта и знания — все темы страстей и характеров, будет подобен большому котлу, в котором слышно кипение всех элементов драмы, в то время как действие, окутанное трагической атмосферой, созданной оркестром, действие героическое и величавое, сложное, но логически вытекающее из одной идеи — быстро развивалось бы среди сильных страстей, неожиданных событий, среди улыбок и слез к великому волнению в финале»<sup>4</sup>.

Слова, сказанные Менде в преддверии национальной оперы, звучат поистине пророчески. Можно подумать, что Менде предугадал все то, что спустя примерно два десятилетия станет самым примечательным в опере Дебюсси. Но за исключением одной детали: действие будет отнюдь не героическим, на сцену выйдет не новый сильный герой Зигфрид, а слабый и нежный Пеллеас. И эта деталь многозначительна. Благодаря ей становится ясно, что Менде не столько предвидел будущую национальную оперу со всем комплексом стилистических особенностей, например «Пеллеаса» Дебюсси, сколько предугадывал ее с позиций музыкальных драм Вагнера, понимал необходимость введения во французскую оперу новой тематики, сюжетов, но-

<sup>1</sup> Indy V. d'. Richard Wagner et son influence sur l'art musical français. P., 1930, p. 78.

<sup>2</sup> Mendes C. Richard Wagner. P., 1888. Цит. по переводу: Менде К. Рихард Вагнер. Киев, 1909, с. 83.

<sup>3</sup> Менде К. Рихард Вагнер, с. 39.

<sup>4</sup> Менде К. Рихард Вагнер, с. 190—191.



вых принципов развития в оркестровом сопровождении и в вокальной мелодии. Менде имел много единомышленников в среде французских музыкантов. В разнообразии французских опер последней четверти столетия отчетливо просматривается линия вагнеристских опер, послуживших посредствующими звеньями между музыкальными драмами Вагнера и оперой Дебюсси. К ним принадлежат, например, «Гвендолина» Шабрие, «Король Артус» Шоссона, «Фервааль», «Чужестранец» д'Энди.

Под воздействием Вагнера французские композиторы обращаются к сюжетам из средневековья, к легендам и мифам. Сюжет «Экслармонды» Массне навеян рыцарской тематикой, действие в «Гвендолине» Шабрие происходит в конце VIII века в Бретани, общеизвестно, что «Фервааль» д'Энди — это местный вариант вагнеровского «Парсифаля», а сюжет «Короля Артуса» Шоссона чуть ли не дословно повторяет «Тристана». Подражая Вагнеру, композиторы часто сами писали либретто своих опер (например, д'Энди) или принимали либретто тех авторов, которые сознательно переносили тематику опер немецкого композитора на французскую почву. При этом многие сюжетные положения прямо заимствованы. Отметим, что предыстория любви Гаральда и Гвендолины из оперы Шабрие напоминает аналогичную ситуацию Летучего голландца и Сенты из оперы Вагнера вплоть до легенды Гвендолины, сходной с балладой Сенты. В опере Шоссона любовь королевы Гиневры и верного рыцаря короля Ланселота, эпизод их тайной встречи, король Артус, в сердце которого нет жажды мести, а лишь скорбь и разочарование, конечно, представляются нам неким вариантом взаимоотношений короля Марка, Тристана и Изольды. Следует указать на особенное влияние этой оперы Вагнера. Почти все любовные сцены-встречи, сцены-созерцания, заключительные сцены-прощания есть в той или иной степени точное, желаемое или бессознательное подражание Вагнеру. О влиянии «Тристана» говорят подчас какие-то трудно уловимые и трудно поддающиеся анализу признаки: быть может, логика темпового, ритмического развития, быть может, направленность мелодического роста, последовательность жанрово-интонационных обобщений. Зарождение любовного чувства, несмотря на внешне враждебное отношение героев и даже вопреки ему, мы наблюдаем в 1-й сцене Гаральда и Гвендолины, в сцене Ферваала и Гийен, Виты и Чужестранца. От ноктюрна из II действия «Тристана» тянутся нити к большим сценам Ланселота и Гиневры из I действия «Короля Артуса» Шоссона, Виты и Чужестранца, к дуэту-баркароле Алексины и Короля из оперы Шабрие «Король поневоле»; от заключительной сцены Тристана и Изольды — к последним сценам в вагнеристских операх французских композиторов.

В этих операх больше присутствует соединение сюжетных мотивов из разных опер Вагнера, а не точное повторение одного.

Например, в «Чужестранце» — мотив «Лозингина» (явление человека, имя которого никому не известно и который руководствуется в своих поступках некоей высшей целью), «Парсифаля» (чистота, непорочность как обязательный атрибут героя-спасителя), «Летучего голландца» (идея искупления), «Кольца нибелунга» (мистическое одушевление сил природы), «Тристана» (власть любви).

Всё же французские композиторы не сумели, подобно Вагнеру, подчинить все образно-драматургические элементы оперы одной идее, оправдывающей порой непоследовательность, алогичность поступков некоторых действующих лиц. В итоге возникло своеобразное и, быть может, не очень художественное вращение легендарной, мифологической тематики в бытовую атмосферу действия, и в противовес монолитности образно-драматургического решения в операх Вагнера у французских композиторов появилась рассредоточенность действия, несоответствие философской значительности задуманных образов бытовым чертам в их характеристике. Так, например, о «Чужестранце» д'Энди Р. Роллан замечает, что «произведение это очень разнообразно: мещанский реализм жениха и матери Виты уживается рядом с евангелическим символизмом Чужого и с феерией магического изумруда и голосов Океана. Эта сложность, весьма ощутимая в либретто, еще более чувствуется в музыке, где происходит соединение различных идей и родов искусства: искусства народного и религиозного, искусства вагнеровского и франкистского, с примесью бытового реализма, приближающегося к стилю итальянской буффонады, и с описательным элементом, составляющим индивидуальную черту композитора. Это впечатление усиливается еще быстротой действия, развертывающегося в течение двух очень коротких актов. В одну минуту нас переносят из мира действительности в мир абстрактных идей, отсюда — в мир веры, а из него — в мир сказочный»<sup>5</sup>.

В других вагнеристских операх также наблюдается тенденция к синтезу различных сюжетов Вагнера и переосмыслению их выразительного значения сквозь призму бытовой и реальной обстановки действия. Действующие лица в операх французских композиторов более, чем у Вагнера, конкретные персонажи и действуют в более конкретных ситуациях. Если, например, «Тристан» — это поэма о любви, поднятая Вагнером до символического обозначения трагедии жизни, то в «Короле Артусе» Шоссона аналогичная ситуация вызывает эффект диаметрально противоположный. Здесь сместились драматургические акценты. В центре внимания Шоссона — нерешительный характер Ланселота, возлюбленного Гиневры, постоянно колеблющегося между долгом перед королем и преступной страстью. Это мятущийся образ слабого человека, желающего в смерти

<sup>5</sup> Роллан Р. Музыканты наших дней. М., 1938, с. 140.



искупить свою ошибку. Ввиду этого в опере Шоссона в противовес Вагнеру преобладает морально-этическое начало, главным действующим лицом становится король Артус — олицетворение всепрощающей и всепонимающей человеческой любви.

Контраст чувственного и духовного, составляющий центр идейно-философского содержания «Парсифаля», персонифицируется в действующих лицах, сюжетных перипетиях «Ферваала» д'Энди. Этот контраст подменяется формальными признаками происхождения главных героев. Религиозно-мистический образ Ферваала, задуманный в либретто, не подтверждается музыкальным содержанием. Характер выразительности здесь имеет больше общего не с возвышенно-мистической атмосферой «Парсифаля», а с любовно-томительными настроениями «Тристана». В опере совсем нет хоралов — почти обязательного в западной музыке признака всякого религиозного действия, христианского героя. Лейттема, указывающая на божественное происхождение Ферваала, отнюдь не хорального склада, а скорее в характере торжественного шествия. Так же и в молитве Ферваала из II действия: вместо хорального изложения здесь напевная ариозная мелодия, которую скорее можно назвать гимном любви.

Хочется отметить одну особенность вагнеристских опер во Франции: в них многочисленны картины природы, разного рода пейзажи. «Я не знаю в музыке д'Энди ничего более индивидуального, чем его мастерский музыкальный пейзаж, — пишет Р. Роллан. — Иные страницы „Ферваала“ вызывают в душе представление о горных вершинах, покрытых сосновыми лесами, и стелющихся по ним туманов, иные страницы „Чужого“ говорят о фантастическом блеске, который загорается на море, таящем в себе бурю»<sup>6</sup>.

Роллан говорит о некоей театральности в звуковых пейзажах д'Энди, напомнившей ему контрастные эффектные композиции «большой» французской оперы. Писатель увидел в этом произвол художественной фантазии композитора. На самом же деле звуковые пейзажи в операх французских композиторов — явление глубоко закономерное. В процессе «перенесения» вагнеровских драм на французскую почву композиторы, движимые национальными импульсами художественного мышления, постоянно предпринимали попытки переосмыслить выразительный план оркестрового сопровождения вагнеровских опер в звукоизобразительный, представить его в качестве пейзажного фона. Так рождались разнообразные картины леса в «Гвендолине», «Ферваале», моря — в «Короле Артусе», «Чужестранце». Звукоизобразительное начало придало, с одной стороны, большую жизненную конкретность драматическим ситуациям их опер, а с другой — позволило своеобразно продолжить пантеистическую линию «Кольца нибелунга».

<sup>6</sup> Роллан Р. Музыканты наших дней, с. 142.

В свое время мифологическая трактовка темы природы в операх Вагнера возникла по мере углубления трагических противоречий эпохи, она имела своей целью в своеобразной художественной форме разрешить проблему связи человека и общественной среды в представлении романтического художника второй половины XIX века. Вагнером была понята трагическая нерасторжимость человеческой личности от окружающей среды. Торжество добра и справедливости по Вагнеру было недостижимым, ибо человек оказывался втянутым в водоворот событий, ведущих к катастрофе, краху. Идеальные мечты были бессильны перед миром зла и коварства, и человек неминуемо должен был погибнуть, опутанный сетью безысходных противоречий. Так погибает главный герой вагнеровской тетралогии Зигфрид: земля, мир, окружающий его, являются и прародителями этого героя, и его трагической судьбой. Таким образом, от романтической концепции как личного, индивидуального отношения к действительности Вагнер приходит к концепции трагизма бытия.

Интерпретация связи героя и природы в вагнеристских операх Шабрие, д'Энди, Шоссона находится в прямой зависимости от «Кольца нибелунга». Но нерасторжимая связь человека и стихийных сил природы здесь, на фоне реальной, бытовой обстановки действия видоизменяется. Не тождество судеб человека и мира, а фатальная власть стихийных сил природы над личностью. Поступки человека изначально предопределены, и это сообщает действию мистический смысл.

В своей опере Дебюсси как бы синтезирует отечественные «инорешения» музыкальных и философских идей Вагнера, выходясь одновременно над всем тем, что было создано во французской опере последних двадцати лет.

Дебюсси, так же как и многие французские композиторы этого времени, испытал на себе влияние музыки Вагнера. Оперы немецкого композитора вплоть до 1889 года (второго посещения Байрейта) были для Дебюсси примером самого высокого искусства. Но постепенно в его душе растет сознание необходимости своего пути. Причем его путь — это возвращение в лоно национальных традиций, это неперемнное требование изящества, душевной утонченности вместе с рациональной организацией музыкального материала, динамичностью внутреннего действия. Поэтому встречу Дебюсси с пьесой Метерлинка можно назвать счастливой удачей судьбы. Все в ней отвечало желаниям и мыслям композитора о содержании либретто будущей оперы.

Работа над оперой доставила немало трудностей. Строй музыкальной речи «Пеллеаса» возник в результате больших раздумий композитора, определения творческих симпатий и антипатий. Само сочинение оперы стало для композитора процессом становления основополагающих принципов его стиля. В письмах



своим друзьям Р. Годе, П. Луи Дебюсси говорил, что он начал полную партитуру оперы по меньшей мере три раза. Он продолжал работать над оперой даже тогда, когда появилась надежда исполнить ее в театре Комической оперы и сделал последние заметки в партитуре лишь в день, предшествующий генеральной репетиции в апреле 1902 года.

В первых эскизах оперы обнаружилось подражание музыке Вагнера: немецкий композитор «преследовал» Дебюсси в то время, когда он сознавал необходимость своих форм в искусстве. Поиски своего пути вылились в сознательно антагонистическое по отношению к Вагнеру воспитание своего музыкального слуха, в сознательный отказ от открытой эмоциональности, лирической непосредственности, романтического пафоса. Поиски шли по пути нахождения символически обобщенных форм, раскрытых через новые принципы вокального интонирования, симфонической драматургии, новое соотношение вокальной мелодии и оркестрового сопровождения.

Пример «Бориса Годунова» в это время сыграл решающую роль. Опера, выросшая на основе речевой интонации с пристальным вниманием к каждой отдельной фразе, обобщенность интонационного строя в сочетании с индивидуальной характеристикой действующих лиц — все это заинтересовало Дебюсси потому, что как нельзя лучше отвечало его творческой задаче. Впоследствии композитор неоднократно подчеркивал свой пиетет перед искусством великого русского классика. Однажды он сказал: «Идите, послушайте „Бориса“. В нем весь „Пеллеас“, — и лишь потому, что следование пути Мусоргского — это сознательный творческий акт.

Но не следует преувеличивать значение Мусоргского. Дебюсси, например, совершенно прошел мимо социального звучания «Бориса». Музыка Мусоргского была скорее для Дебюсси «искусством без надуманных приемов, без иссушающих правил»<sup>7</sup>. Вместе с тем характер речитатива Дебюсси в корне отличен от характера речитатива Мусоргского. Последний шел прежде всего от интонаций живого говора, выявляя в нем специфические музыкальные качества. Дебюсси же шел от традиционных оперных жанров, от квинтэссенции оперности. Он вбирал ее характерные черты как свои наследственные признаки и увидел в речитативном складе оперы Мусоргского возможность переложения прозаического текста драмы Метерлинка, а найденный им интонационный строй с помощью речевой интонации Мусоргского имеет в своей основе стихию романтического мелоса, хотя и по-новому интерпретированного. Но полнота экспрессии, смятенность чувств и настроений, существующих в опере Дебюсси, невозможны были бы без «Тристана». Опера Вагнера повлияла в главном: Дебюсси не мог пройти

мимо поразительных проникновений в мир любовно-томительных настроений этой оперы. От Вагнера он воспринял подлинно симфоническую разработку музыкального материала, позволяющую пронизать большие сцены единым музыкальным дыханием, детально разработанное лейтмотивное развитие. И наконец, благодаря «Тристану» Дебюсси мог создать в опере с самого начала то напряжение чувств и мыслей, которое сразу же вводит слушателя в самый центр событий; образно-драматургическое содержание произведения охватывается во всей сложности, а не раскрывается постепенно.

Основополагающим моментом в выяснении новых черт оперы Дебюсси может служить отношение композитора к тексту пьесы как будущему либретто оперы. Дебюсси взял в качестве либретто почти всю драму Метерлинка. Композитор не свел образное содержание пьесы до ряда лирических сцен либретто, но пытался претворить ее важнейшие драматургические элементы, видя свою главную задачу в подчинении поэтическому содержанию пьесы Метерлинка и возможно более полному раскрытию ее образов. Поэтому можно говорить о привнесении в музыку Дебюсси художественных идей поэтического символизма: в долгом и непосредственном общении с поэтами-символистами Дебюсси мог почерпнуть силу, обновляющую музыкальное искусство.

В пьесе Метерлинка ясно ощущается множество образных параллелей, ассоциаций, необычных психологических ракурсов в раскрытии эмоционального состояния действующих лиц, благодаря которым сюжет, типичный и для бытовой драмы, приобретает особенный трагический смысл. Эти аналогии не есть желание автора передать содержание драмы свободно, причудливо дополняя действительное вымыслом, фантазией. Таково подлинное драматическое действие в пьесе Метерлинка, в основе которого лежит новое, характерное для символистской драматургии понимание трагического в жизни и отражение его в искусстве. Истоки нового трагического отношения к действительности мы склонны видеть в романтической разочарованности, неудовлетворенности окружающей средой предшествующих поколений, художников начала XIX столетия. И также в основе своей оно утверждало личную независимость, свидетельствовало об антагонизме к проявлениям буржуазного духа. Но в новых социальных условиях конца столетия, когда время неистового, бунтарского романтизма осталось позади и в художественное мироощущение проникали, становились определяющими пессимистические настроения, понимание трагического было иным. Трагическое исключительных обстоятельств, построенное на динамическом сцеплении внешних событий, логически развернулось у Метерлинка в теорию «трагического в повседневности» (термин драматурга) — качества, присущего человеческому существованию вообще. Трагическое — в глубоко

<sup>7</sup> Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы, с. 17.



печальном одиночестве души, не нашедшей себе подобной в потоке мириадов человеческих душ, трагическое — в постоянном ощущении грозно нависающего рока, судьбы — вот что находится в центре внимания Метерлинка-драматурга.

Для того, чтобы теория «трагического в повседневности» стала художественной реальностью, Метерлинк перестраивает законы драматургического действия. Он создает свой особенный театр, в котором устранил признаки конкретной обстановки, приближает сюжет к жанру народной легенды, сказки. Метерлинк возводит в один из непреложных законов своей драмы островыразительный прием романтической поэзии: молчание как знак глубокой душевной жизни. И если ранее романтические поэты, испытывая трагизм, заключающийся в ограниченности словесной передачи наших внутренних ощущений (можно сказать, что их девизом выражения внутренней правды послужила мысль, высказанная Тютчевым, «*Silentium* — мысль изреченная есть ложь»), употребляли этот прием в редких и исключительных случаях, то Метерлинк постоянным применением его деформирует, по существу, законы драматического действия. Мысль, высказанная в той или иной фразе, значительна своим отношением не столько к внешним событиям, сколько выражением внутренней «правды души». И наряду с диалогом внешним, событийным возникает второй диалог, по мнению Метерлинка, более важный, так как он несет в себе высшее духовное напряжение героев. Поэтому стиль драм Метерлинка, несмотря на свою близость к простой разговорной речи, перенасыщен образными параллелями, ассоциациями, метафорами. В этом — особый литературный прием обостренного приглядывания к вещи, это «крупный план» поэтического мышления. Он служит средством воспроизведения в отдельных фразах или даже словах глубоких, мгновенно возникающих ассоциативных настроений. И драматург, останавливая внимание на той или иной подробности, как бы случайно сливает индивидуальное, личное настроение со «знаком» окружающей природы и тем самым не только углубляет настроение, но и устанавливает связь с общим смыслом бытия.

Состояние трагической раздвоенности и одиночества человека, выраженное через бессознательные предчувствия, аналогии, ассоциации, — именно это пытался воссоздать в музыкальных образах Дебюсси. В «Пеллеасе» французский композитор, быть может, впервые в истории музыки XX столетия на основе привнесения образно-драматургических принципов поэтического символизма отвернулся от психологически описательного направления романтической музыки, ясно обнаружив тенденции к синтетически обобщенному стилю письма, характерному для многих композиторов XX столетия. Музыкальное содержание оперы как будто бы полно непосредственных эмоциональных реакций героев, но эта непосредственность кажущаяся. Обра-

зительный строй оперы выверен рационально организованным музыкальным мышлением. Свежесть эмоционального впечатления скована сдержанностью выражения. Можно сказать, что если смысл романтической музыки — в искусстве непосредственного эмоционального внушения, то музыкальный язык «Пеллеаса» строится на отграничении, отстранении от непосредственного переживания. Композитор отделяет себя от своих героев, и это как будто позволяет ему «поймать» сущность бесплотных, ускользающих образов Метерлинка. Возникает новое понимание типического — не через личное, индивидуальное, а данное в обобщенной, как бы абстрагированной форме. В отвлеченности образов и настроений оперы Дебюсси и раскрывается символическое содержание драмы Метерлинка.

Текст Метерлинка требовал от Дебюсси красоты и манеры сказки, чтобы настроение доминировало над характером, общее над частностью, чтобы за простотой слов, «приметами» слова была значительность внутреннего действия, глубинное, подспудное течение чувств. Отвлеченный план общего драматического действия, понимание конфликта не во взаимоотношениях действующих лиц, а в эмоционально-ассоциативной связи каждого из них в отдельности с окружающим миром, природой — все это в целом стало возможным в опере Дебюсси главным образом благодаря открытому им новому соотношению вокальной мелодии и оркестрового сопровождения, по-новому понятому лейтмотивному содержанию оперы и приемов его развития.

Двуплановость драмы Метерлинка, сочетание обобщенного психологического подтекста и конкретизирующих деталей композитор пытается разрешить прежде всего на пути поисков нового выразительного соотношения вокальной партии и оркестра. Нет сомнения в том, что Дебюсси вслед за Вагнером сохраняет первенствующее значение оркестра в развитии драмы. Он хочет сохранить также текучесть, процессуальность интонационного развертывания Вагнера. Вспомним фрагмент из письма Дебюсси: «...Я воспользовался бы только его упорством в развитии сцен»<sup>8</sup>. Безусловным является то обстоятельство, что в раскрытии лирического течения чувств своих героев Дебюсси отталкивается от «Тристана». Композитор перенимает цепи нарастающих кульминаций и спадов, вариантное повторение интонаций, лейттем, так же, как и Вагнер, определяет несколько типов движения, обладающих устойчивыми жанровыми, темповыми, ладогармоническими, мелодическими и даже ритмическими признаками, чтобы при помощи вариантных сопоставлений их создать волнообразное развитие, содержащее в себе множество небольших, но выразительных микроволн. Смена эпизодов происходит, как и в операх Вагнера, на основе вторгающихся ка-

<sup>8</sup> Цит. по кн.: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965, с. 150.



дансов в прерванных оборотах. Чтобы это видеть, достаточно сравнить II акт «Тристана» с двумя сценами из «Пеллеаса» (1-й картиной III действия и 3-й картиной IV действия).

В сцене Тристана и Изольды из II действия можно обнаружить четыре (включая оркестровое вступление) волны. В основу интонационной драматургии каждого из первых трех разделов положено сопоставление трех тем: прерывистого триольного движения с восходящей скачкообразной мелодической линией, стремительно ниспадающих интонаций и восходящих хроматизмов с задержаниями, синкопами — то есть, пользуясь терминологией немецкой литературы, тем «трепетного ожидания», «любвонной жажды» и «томления». Вариантное повторение лейттем — это всегда звучание их на более высокой эмоционально-смысловой ступени. Во второй волне звуки охотничьих рогов, тревожный монолог Брангены заменяют собой тему трепетного ожидания. В третьей волне продолжительная разработка всех трех лейттем приводит к кульминации, ля-бемоль-мажорному ноктюрну — гимну ночи. На спаде этой кульминации возникает несколько микроволн (монолог Брангены, дважды ноктюрн более спокойного характера, тема смерти). Четвертая фаза начинается как микроволна на спаде кульминации. В конце ее долгое развитие на восходящих хроматизмах темы томления неожиданно прерывается наступлением следующей сцены — появлением короля и придворных.

В 1-й картине III действия оперы Дебюсси — сцене Пеллеаса и Мелизанды у башни замка — можно различить также четыре волны. Первая волна (Мелизанда одна) — пейзаж лунной ночи. Вторую волну (со слов Мелизанды: «Я открыла окно...») можно охарактеризовать как расширенное вариантное воспроизведение двуплановой темы Мелизанды с восходящими секвенциями, ступенчатым подходом к кульминации и быстрым спадом (заметьте, что двуплановая тема Мелизанды здесь заменила несколько лейттем-настроений в сцене Тристана и Изольды). Во второй волне (со слов Пеллеаса: «Да, да, я уезжаю, я уеду завтра») происходит обновление интонационного материала, появляется новый вариант лейттемы Мелизанды, именуемый «темой страсти»; далее вновь продолжительный подход к кульминации и быстрый спад. Третья волна (со слов Пеллеаса: «Я держу их в руках») содержит три маленьких лирических ариозо Пеллеаса — три микроволны, напоминающие центральный ноктюрн оперы Вагнера. Кульминация — эпизод полета голубей — прерывается неожиданным появлением Голо.

Заключительную сцену Пеллеаса и Мелизанды можно считать усложненным вариантом 1-й сцены III действия оперы. Развитие здесь напряженнее, больше динамичных микроволн. Укажем лишь основные разделы. Первый раздел — монолог Пеллеаса, — сопровождаемый в оркестре восходящими секвенциями из коротких триольных попевок и измененной лейттемы

Пеллеаса (без сомнения, близких по характеру теме трепетного ожидания из «Тристана»). Во втором разделе (с момента появления Мелизанды) разнообразные сопоставления экспрессивного варианта лейттемы Пеллеаса (тема дана в увеличении, красочной гармонизации) и темы тревожных предчувствий Мелизанды приводят к центральному лирическому эпизоду сцены — фа-диез-мажорному ноктюрну. Любовно-созерцательная сцена прерывается вступлением лейттемы Голо (эпизод закрытия ворот). Следует кульминационный раздел — наиболее яркие проведения темы ноктюрна, которые прекращаются катастрофически быстрым вторжением «шагов» Голо.

Беглое, схематичное сравнение этих двух сцен показывает, что без «Тристана» невозможны были бы лирические сцены оперы Дебюсси. Общее здесь в приемах интонационного развития, в логически последовательном эмоциональном нагнетании, в том, что центральной лирической сценой и в опере Вагнера, и в опере Дебюсси является ноктюрн, и, наконец, не менее важным является сходство в возникновении противоположной эмоциональной сферы (появление короля Марка в «Тристане», Голо — в «Пеллеасе») — неожиданным вторжением конфликтного тематизма.

Но теперь можно говорить и о различии между двумя операми, а в сущности, между оперой романтических традиций в ее кульминационном выражении и оперой импрессионистского толка.

Как на краеугольный камень, послуживший основанием нового оркестрового стиля «Пеллеаса и Мелизанды», хочется указать на отношение Дебюсси к оркестровому звучанию во время пауз в вокальной мелодии. Общеизвестно, что этот прием оркестрового «досказывания» у Вагнера обладает большими возможностями образного обобщения. Но Дебюсси отказывается от этого приема во имя того, чтобы интерес драматического действия не был затемнен роскошью оркестрового звучания, чтобы оркестр только в более сильной манере, образном выражении представил чувства и мысль, заключенные в драме. Поэтому в процессе работы над оперой композитор постепенно убирает все оркестровые фрагменты, появившиеся в ранних черновых заметках. Особенно безжалостно композитор вычеркивал симфонические эпизоды в наиболее лирической картине — заключительной сцене Пеллеаса и Мелизанды<sup>9</sup>.

Отказ от чистых оркестровых звучаний внутри картин повлек за собой исчезновение повествовательного стиля. Именно из-за этого Дебюсси не удалось, как композитор к этому ни стремился, воспроизвести вагнеровскую процессуальность. Хотя в сле-

<sup>9</sup> Правда, впоследствии композитор ощутил недостаток симфонического развития в опере. Он ввел, а затем и значительно расширил уже во время репетиций оперы оркестровые интерлюдии между картинами.



довании одной части за другой, в жанровых обобщениях, мелодических, гармонических, ритмических формулах сохраняется логика образно-интонационного развития, идущая от Вагнера, она здесь присутствует как бы в «снятом» виде. Сжатый стиль изложения привел к тому, что исчезла постепенность интонационного развития, переходов от одного настроения к другому. Вместо нее возникло сопоставление отдельных устойчивых картин-настроений, не исключающее многообразия эмоционально-смысловых оттенков в пределах каждого из них. Заметим, что продолжительные паузы в вокальной мелодии — этот островыразительный прием музыкальных драм Вагнера — существуют и в музыке Дебюсси. Но здесь они имеют совсем иное значение: оркестр при молчании действующих лиц не досказывает мысль, выраженную в слове, а, напротив, всегда введением нового интонационного материала призван предварить наиболее важные моменты музыкальной драмы, создать эмоциональную атмосферу следующего этапа диалога. Так, например, в 1-й картине I действия многие разделы диалога Голо и Мелизанды открываются одной из тем оркестрового вступления к опере. Начиная оперу, эта тема, подобно эпическому прологу, вводит в мир сумрачного повествования. И она звучит в 1-й картине каждый раз, когда композитор хочет подчеркнуть типичность происходящих событий, почти равную обобщенности народных сказаний (перед монологом Голо «Я забрел в лесную глушь, и выхода нет», его обращениями к Мелизанде «Почему ты плачешь?..», «Я останусь здесь, прислонясь к дереву...»). Вся же сцена в целом основывается на интонациях плача, выросших из нисходящих секвенций лейттемы Мелизанды. Различные эмоциональные оттенки этих интонаций — то скорбных, то тревожных и взволнованных, то примирительных — предшествуют и сопровождают разные этапы диалога Голо и Мелизанды. Последний раздел этого диалога (перед словами Мелизанды: «Да, да, я их закрываю ночью...») начинается оркестровой темой, построенной на пунктирном ритме, интонационных элементах лейттемы Голо. Эта тема создает впечатление тягостного ожидания, предчувствия трагического исхода встречи двух героев.

Исключив оркестровые «досказывания», композитор оказался перед необходимостью найти новые приемы собственно музыкального обобщения, которые возместили бы отсутствие самостоятельного симфонического пласта. Если в музыке Вагнера назначение оркестровых разработок заключалось в том, чтобы донести как можно полнее до слушателя эмоционально-смысловое содержание поэтического текста, то у Дебюсси это содержание заключено в каждый момент звучания его с вокальной партией. Содержание оркестрового сопровождения у Дебюсси стало более обобщенным, весомым. Чтобы достичь этого выразительного эффекта, Дебюсси прибегает к приемам опосредованной лирики. В оркестровом сопровождении композитор при-

глушает выразительные средства непосредственного эмоционального внушения (главным образом гармонией), активизирует воздействие ритма, темпа, фактуры, направленности мелодического роста, увеличение или сокращение самой звучащей фактуры и делает последние ведущими. Все эти «элементарные» средства эмоционального внушения сближают оркестровое сопровождение Дебюсси с музыкальным фоном в драматическом спектакле.

Наиболее характерный пример — ариозо Пеллеаса из 1-й картины III действия. Как уже говорилось, оно вызывает живые ассоциации с центральным ноктюрном из II действия «Тристана». В эпизоде из оперы Вагнера важнейшая роль в создании эмоционального фона вокальному дуэту принадлежит красочным гармониям, тональным бликам, впечатление от которых усиливается благодаря неоднократному повторению аккордов в ритме перебоев. В «Пеллеасе» в аналогичном ритмическом движении сопоставляются тоническое и субдоминантовое трезвучия; их функциональная определенность, кварто-квинтовое соотношение исключают какую бы то ни было тенденцию к высвобождению потенциальной гармонической выразительности. Поэтому ритмическое биеие, бывшее у Вагнера второстепенным, вспомогательным средством, у Дебюсси в создании гимнического настроения становится ведущим. И композитор подчеркивает лирический эффект этого ритмического биеия трехкратным повторением его каждый раз в более высокой тесситуре.

Из-за новых выразительных возможностей оркестрового сопровождения в опере Дебюсси связь его с вокальной мелодией становится иной, чем, например, в операх великого немецкого предшественника. Усиливая новые тенденции соотношения вокальной мелодии и оркестрового пласта, существовавшие в вагнеристских операх французских композиторов, Дебюсси доводит их до художественно законченной формы и тем самым поднимает дуализм оркестрового сопровождения и вокальной мелодии на более высокую ступень. Соотношение их, основанное у Вагнера на взаимодополнении и призванное отразить пусть очень сложное, но одно настроение, у Дебюсси понимается как контрастное, конфликтное взаимодействие двух образных сфер: обобщенного эмоционального фона и речитативно-декламационного действия. Драматургические функции вокальной мелодии и оркестрового сопровождения обособились, стали различными. Сопровождение превратилось в психологический или пейзажный фон почти самостоятельного образного значения, а вокальная мелодия символизировала внешне событийное развитие драмы.

О вокальном письме оперы принято говорить как о речитативно-декламационном; утверждалось, что черты речитатива Дебюсси полностью коренятся в традициях французского искусства. Музыковеды предполагают, что вокальное письмо «Пеллеа-



са» возникло на основе условной театральной декламации, будто бы услышанного им стиля *parlando* в современном театре *intime*. И при этом вспоминают обычно «фамильные черты» французского речитатива, данные Ж.-Ж. Руссо в «Письмах о французской музыке»: в «хорошем речитативе, подобающем французскому языку... надлежит двигаться по небольшим интервалам без сильных повышений или понижений, требуется меньше протянутых звуков, никаких взрывов и криков, особенно надо избегать всего, что напоминает пение: поменьше разнообразия в длительности нот, а также в их высоте»<sup>10</sup>. В этом смысле опера в целом и в особенности некоторые ее сцены (2-я картина I действия, V действие) — классический пример совершенной французской просодии.

Этот стиль речитативного письма Дебюсси нашел сравнительно легко. Уже на первом этапе работы в окончательном варианте было многое написано в I-й сцене II действия. 2-я картина II действия была написана полностью за исключением нескольких купюр и сделанной впоследствии транспозиции некоторых фрагментов, а относительно манеры письма V акта было замечено: «Кажется, что Дебюсси от первого до последнего такта шел без колебаний»<sup>11</sup>. Трудность работы над речитативно-декламационным письмом заключалась в другом — в том, чтобы сохранить эти приемы речитативной декламации в тех сценах, где необходимо было соединить вокальную партию с театрализованным фоном оркестрового сопровождения. Многочисленные исправления как раз относятся к этим сценам: I-й картине III действия, 3-й картине II действия, 4-й картине IV действия. Роль собственно мелодического элемента в речитативе невелика. Ведь широкие мелодические линии свидетельствовали бы о полноте и действенности высказываемых чувств. Но такое настроение, по мысли Дебюсси, перестает быть жизненным, и лишь недосказанность, незавершенность создают поэтическую красоту. Передать символическое в каждом моменте — это значит найти средства для тонко прочувствованных, но смутных переживаний, это значит «снять» элемент действительного полнозвучного развития. Дебюсси невольно приходит к мысли «притушить» непосредственный эмоциональный порыв, создать своего рода психологический барьер к глубинам эмоционального содержания. Поэтому Дебюсси отодвигает в вокальной партии собственно музыкальный элемент на второй план и низводит оперную интонацию до речитативно-декламационной.

Дебюсси в вокальном письме своей оперы воспроизводит типические оперные интонации. Интонационный строй вокаль-

ной партии любого действующего лица не тяготеет к конкретной индивидуализации, а основывается на мелодических оборотах, типических для той или иной ситуации. Для Дебюсси безразлично, к какому действующему лицу относится та или иная фраза, какой персонаж действует на сцене. Он ищет интонационное решение, наиболее отвечающее смысловому содержанию данной ситуации вообще. Композитор концентрирует внимание на малейших нюансах диалога, пытается уловить динамику его с предельным приближением к интонациям драматической речи. Здесь оперные интонации, лишенные широты и патетичности, становятся интонациями разговорного языка, лишь сообщая ему богатство эмоциональных оттенков. Смягчая мелодическую линию в оркестре, Дебюсси сберегает сжатый ритм для вокальной мелодии. Вокальная речитация Дебюсси, как правило, уже по диапазону, чем мелодические линии оркестра, редко переходит в верхние толы звуковой ткани, чаще погружается вглубь, окутана оркестровыми тембрами. Например, фраза Пеллеаса «Знаешь ли, зачем я попросил сегодня тебя прийти?» (4-я картина IV действия): начало ее, как бы подготавливающее центральный момент, обещает экспрессивное продолжение, восхождение к кульминации. Но кульминации не наступает, так как далее следует мелкое, дробное поступенное движение вниз. Другой пример: ариозо Пеллеаса из I-й картины III действия (со слов «Я держу их в руках»). Уже однажды мы обратили внимание на сходство оркестрового сопровождения этого фрагмента с центральным поктюрном из II действия «Тристана». Существует сходство и в вокальной партии: в постепенном волнообразном восхождении к кульминации, в «намеках» на задержания. Однако в «Тристане» восхождение к кульминации занимает около двадцати тактов, причем это — фраза «единого дыхания»; Дебюсси же сжимает аналогичную фразу до пяти тактов, кроме того, разбивает ее паузами на короткие мотивы.

Мимолетность, краткость изложения, не игнорирующая глубины содержания, стала достижимой в музыке Дебюсси благодаря великолепному знанию интонационного словаря своей эпохи, благодаря апеллированию к устойчивым интонационным оборотам. Обратимся, например, к фразе Пеллеаса «Садитесь на край мраморного водоема» (I-я картина II действия). Ее интонационный рисунок полностью совпадает с одним фрагментом из раннего романа Дебюсси «Видение». И один французский музыковед в анализе ранних романсов Дебюсси специально останавливает внимание читателя на этом фрагменте как на характерном проникновении в музыку Дебюсси оперного стиля Массне, а через Массне — и интонационной сферы немецкой музыки<sup>12</sup>. Интонационное сходство этих мотивов, однако, за-

<sup>10</sup> Руссо Ж.-Ж. Избр. соч., т. I. М., 1961, с. 207.

<sup>11</sup> Estrade-Guerra O. d'. Les manuscrits de «Pelléas et Melisande». P., 1957, p. 12.

<sup>12</sup> Koechlin Ch. Quelques anciennes mélodies de Claude Debussy. — La Revue musicale, 1er decembre, 1926, p. 121—122.



метить трудно: широкая распевная оперная мелодия романса в «Пеллеасе» Дебюсси изменена более быстрым темпом, новыми метроритмическими условиями. Она уже не занимает строго определенного места в структурной организации фраз, как в романсе, а звучит в потоке множества других речитативных интонаций. Кроме того, оркестровое сопровождение не подчеркивает ее главенствующей роли, а, напротив, утверждает собственный приоритет.

Композитором движет желание сжать текст в вокальной мелодии, начиная фразы не с сильного времени такта, а перенося их в предыдущий. Дебюсси ликвидирует в вокальной мелодии длительные паузы, которые утяжеляют действие, вместо широких мелодических линий дает соединение маленьких фраз, вместо кульминаций, предполагаемых всей логикой развития, — быстрые неожиданные речитации на одном звуке. Тем не менее коренные связи речитативного стиля «Пеллеаса» с экспрессивным эмоциональным мелосом романтической музыки несомненны, а их затуханность как раз и создает то впечатление утонченности, одухотворенности, которое дало основание Р. Роллану охарактеризовать язык Дебюсси как «прекрасный образец аристократической, светской французской декламации»<sup>13</sup>.

Новое соотношение вокальной мелодии и оркестра повлекло за собой и особый подход Дебюсси к лейтмотивной системе. Нет сомнения в том, что Дебюсси в своей опере развивает принцип лейтмотивизма, идущий от «Тристана». Лейтмотивы в этой опере Вагнера — это лейтмотивы огромного чувства любви, которое композитор изображает во всех проявлениях, оттенках, находя для каждого из них определенное интонационное решение. Лейтмотивы в опере Дебюсси также характеризуют не столько те или иные конкретные черты какого-либо героя или предмет, сколько призваны дать ряд обобщенных настроений. Содержательные стороны лейтмотивов Дебюсси также в своей основе апеллируют к лирическим настроениям. Но эти лейттемы уже не выражают момент связи между действующими лицами. Отстраненное, внеличное отношение автора к их эмоционально-смысловому началу привело к тому, что не тема «великого чувства любви» теперь в центре образно-драматургической концепции оперы Дебюсси, как это имело место в «Тристане», а раскрытая через обобщенный интонационный строй лейттем, их сопоставление прямо, непосредственно романтическая мечта о прекрасном, обреченность этой мечты. Композитор закрепляет эмоциональный строй лейттем за определенными действующими лицами, связывает противоборствующие, конфликтные настроения романтической музыки с персонажами драмы. Поэтому

<sup>13</sup> Штраус Р. и Роллан Р. Переписка. Выдержки из дневника. М., 1960, с. 43.

о действующих лицах оперы Дебюсси мы не можем говорить как о реальных, человеческих типах. В драме, где признаки реальной конкретной обстановки отошли на второй план или исчезли совсем, где каждый поступок, слово, движение символически значимы, общее действие и его герои также подняты на высоту символического обобщения. А некоторые из них стали персонафицированным выражением идей романтического искусства: прекрасного, недостижимого идеала (Мелизанда), грозного, злого фатума, судьбы (Голо).

Так, для лейттемы Голо характерен остропунктирный ритм с восходящими интонациями большой секунды, жанровые признаки торжественного шествия. В основе этой лейттемы лежит один протянутый аккорд альтерированной доминанты. Выдвижение гармонии на первый план (гармоническая фигурация, изложенная мелодически), тональная неустойчивость (колебание между соль минором и ре-бемоль мажором) и звучание деревянных духовых — все это сближает лейттему Голо со звукоизобразительными эпизодами романтических опер, напоминает мрачные, зловещие картины природы. Образ Голо становится олицетворением страшных сил природы и символизирует романтическое неприятие действительности, неумолимый рок, судьбу.

Образно-интонационное содержание лейттемы Мелизанды — это квинтэссенция романтической тоски по идеально прекрасному, это неизбывная вера в его существование. В лейттеме Мелизанды обобщены интонации многих лирических тем музыки XIX столетия с характерными признаками вершины-источника, восходящих задержаний и нисходящих секвенций. Но интонационный строй лейттемы Мелизанды представляет собой явное преодоление бытующих интонаций, жанров с целью создания впечатления о некоем нетленном идеале красоты. Интересно в этом смысле сопоставление лейттемы Мелизанды и темы любви из «Пиковой дамы» Чайковского. Общность двух тем безусловна, обе двуплановы: в медленном и трудном завоевании все новых мелодических вершин и секвенционном ниспадании как Чайковский, так и Дебюсси пытались отразить романтический порыв и сопутствующее ему сознание обреченности. Но Дебюсси как бы «снимает» непосредственное воздействие выразительных средств лирики Чайковского. Вместо восходящих секвенций — преодоление гармонической и интонационной инерции функционального развития, вместо динамики функциональной логики — разложенная фигурация одной гармонии, вместо экспрессивных задержаний в мелодии — признаки пентатонической темы, к тому же звучание струнных здесь заменил пасторальный тембр гобоя. Все это лишило лейттему Мелизанды прямолинейности в выражении настроений и приблизило к опосредованной лирике XX века.

Интонационное сопоставление двух лейттем — Голо и Мелизанды — является самым важным в образно-интонационной



драматургии произведения. В их развитии осуществляется главная идея оперы — постоянного интуитивного стремления человека к красоте и трагическая обреченность этой мечты. Поэтому сопоставление этих двух лейттем и легло в основу оркестрового вступления к опере.

Лейттема Пеллеаса впервые звучит во 2-й сцене I действия. Хрупкая, в хоральном изложении, с изломами в мелодической линии, оркестрованная деревянными духовыми и струнными в высоком регистре, она дает представление о типических чертах романтического героя конца столетия, слабого, нежного и впечатлительного.

Интонационную драматургию оперы композитор строит на этих трех лейттемах. Нет такой сцены в опере, где не звучала хотя бы одна из лейттем. Но образно-интонационное действие в опере никогда не оставляет впечатления статичности. Напротив, оно удивляет динамикой, множеством разнообразных настроений, картин природы, драматических ситуаций. Дело в том, что лейттемы имеют много интонационных, гармонических, ритмических и т. п. вариантов. Мотивы меняются, варьируются в пределах главного настроения. Оставаясь неизменными в своих основных, базисных моментах, они внутренне преобразуются, распадаются на множество спектров, оттенков. Варианты трех главных лейттем многочисленны. Производные лейттемы могут также иметь свои варианты или объединяться между собой в новые лейтмотивные образования. Возникает сложная сеть переплетений основных лейттем и их вариантов. Все лейттемы и их варианты за редким исключением звучат лишь в оркестре. Звучание той или иной лейттемы не обусловлено непременно появлением соответствующего персонажа на сцене. Во время появления или действий одного персонажа в оркестре может звучать тема, относящаяся к другому герою. Ибо, как было уже сказано, содержание лейтмотивов закреплено не столько за каким-либо действующим лицом, сколько за настроением, эмоциональной ситуацией, символическим выражением которой это действующее лицо является. Сходные ситуации вызывают появление одних и тех же лейттем, а также их вариантов. Своим звучанием они создают атмосферу, типичную для данной ситуации вообще.

Так, лейттема Мелизанды настойчиво утверждает символистскую емкость этого образа на основе ассоциаций романтически возвышенных и глубоких (2-я картина I действия, чтение письма Женевиёвой: «...Засвети фонарь на башенной вышке, что видна с моря»), иногда, быть может, наивных (1-я картина III действия, эпизод полета голубей), в указании на красоту будущего материнства Мелизанды (3-я картина III действия), в явлении таинственного (1-я картина I действия, Мелизанда: «Это корона, которую он мне дал»), в контрасте настоящего, действительного и мечты (4-я картина IV действия, Пеллеас: «И я еще не рассмотрел ее взгляда»). Из лейттемы Мелизанды возникают

экспрессивные мотивы любви в 1-й картине IV действия (Пеллеас: «Я сделал бы лучше, если бы уехал, не увидевшись с ней...», «Твой голос! он более свеж и чист, чем вода...» и т. д.). Однажды композитор определенно сказал о значении этого образа как символа прекрасного (2-я картина IV действия, расширенное в *tutti* оркестра — что крайне нехарактерно для стиля оперы в целом — проведение лейттемы на словах Аркеля, обращенных к Мелизанде: «Эта ты теперь откроешь дверь для новой эры, которую я предвижу»).

Варианты лейттемы Голо в интонационной драматургии оперы занимают огромное место. Пунктирный синкопированный или триольный ритм сопровождает все тревожные, драматические ситуации оперы, вызывает ощущение трагической предопределенности событий (1-я картина I действия, эпизод диалога Голо и Мелизанды со слов Голо: «Почему так удивляетесь?»; 1-я картина II действия, Пеллеас: «Он Вас встретил тоже у источника?»; 1-я картина III действия, Мелизанда: «Это Голо»), знаменует наступление трагической развязки событий (4-я картина IV действия, Пеллеас: «Поздно, через час запрут ворота», грохот закрывающихся ворот, затем последний эпизод этой сцены со слов Мелизанды: «Сзади нас еще кто-то»). Интонационными и ритмическими вариантами лейттемы Голо композитор передает атмосферу тягостного предчувствия Мелизанды после падения кольца (1-я картина II действия, Мелизанда: «Оно упало в воду») и даже такие детали, как тревожное биение сердца (4-я картина IV действия, Пеллеас: «Мое сердце бьется в груди, как безумное»). Множество страстных, пленительных модификаций лейттемы Пеллеаса мы находим в заключительной сцене Пеллеаса и Мелизанды (Пеллеас: «Иди сюда, не оставаясь на краю лунного света...», «Знаешь ли, зачем я попросил тебя прийти сегодня?..», «Выйдем на свет, нам здесь не видно, до чего мы счастливы...»). Лейттема Пеллеаса в соединении с лейттемой Голо послужила основой оркестровой интерлюдии перед 1-й картиной IV действия.

Помимо «моментального» изменения лейттем в опере существует еще и сквозная интонационная драматургия, рождающаяся в конфликтном взаимодействии лейттем Мелизанды и Пеллеаса, с одной стороны, и лейттемы Голо — с другой. По мере развития сюжета в вариантах лейттемы Голо исчезает гармоническая зыбкость, опора на целотоновость, а появляются черты мужественности, воинственной поступи. Теперь черты ладогармонической неопределенности проникают в лейттемы Мелизанды и Пеллеаса. В лейттеме Голо исчезает поэтичность, лейттема Пеллеаса становится тревожной, а из лейттемы Мелизанды вырастают самые лирические, экспрессивные интонации оперы. Вариант лейттемы Мелизанды можно найти уже в 1-й картине I действия, когда до слуха Голо доносится плач Мелизанды. Нисходящие секвенции второй половины лейттемы Мелизанды



здесь даны как интонации плача. И на протяжении 1-й картины они развиваются, выражая усиливающееся чувство страха Мелизанды. Вновь они сопровождают диалог Голо и Мелизанды во 2-й картине II действия (Мелизанда: «Хотите выпить воды?»), заполняясь нисходящим поступенным и хроматическим движением, переходят в тему слез (4-я картина III действия).

Первый интонационный вариант лейттемы Голо также находится в 1-й картине I действия. Это величественный, торжественный, не лишенный некоторой иронии эпизод на слова Голо: «Я принц Голо...». На первый взгляд, этот симфонический отрывок трудно назвать вариантом лейттемы Голо: очень различен их интонационный строй. Но сходство существует, оно — в устойчивом ритмическом продвижении, триольном рисунке. Обратно-интонационная общность двух тем обнаруживается в следующих картинах. В оркестровой интерлюдии между 1-й и 2-й картинами I действия лейттема Голо трансформируется, подготавливая вступление сцены «Комната в замке». Здесь она вызывает привычные ассоциации с торжественными, помпезными сценами королевского величия. Реминисценция этого варианта звучит в начале 2-й картины II действия («шаги Голо») и в этой же картине как сопровождение-иллюстрация слов Голо: «Правда, этот замок очень стар и очень сумрачен».

Первый вариант лейттемы Пеллеаса — в 1-й картине II действия (Пеллеас просит Мелизанду не наклоняться так близко к воде: «Осторожно, осторожно!»). Эту тему можно назвать в равной степени вариантом лейттемы Голо. Лейттема Пеллеаса здесь сжата: вместо равномерного изложения четвертями — прерывистое движение восьмых. Гармонический план ее неустойчив. Доминантовый нонаккорд, мелодия гармонического происхождения — все это говорит о проникновении в лейттему Пеллеаса признаков лейттемы Голо. Тревожный вариант лейттемы Пеллеаса композитор повторяет во 2-й картине II действия (Голо вспоминает, что произошло с ним сегодня на охоте: «Я только что слышал, как пробило полдень»). Здесь же этот мотив служит тревожным напоминанием происшедших событий (Мелизанда: «Но он говорит со мной, когда мы встречаемся»), а его продолжение имеется в конце этой же сцены (Мелизанда: «Да, да, я вспоминаю, я была там сегодня утром»). Мелизанда говорит неправду мужу, и оркестр подчеркивает растущее состояние ее тревоги.

В 1-й картине I действия существует еще одно, помимо выше названного, вариантное изменение лейттемы Мелизанды. Восклицание Голо: «О! Вы прекрасны» — это вариант начальной интонации лейттемы Мелизанды, показанной теперь со многими признаками лирических тем Вагнера, Чайковского: продолжительным нарастанием, центром напряжения и быстрым спадом, доминантовым нонаккордом в сочетании с экспрессивным тембром квинтета струнных. Эта тема — не только выражение пол-

ноты эмоциональных ощущений Голо, его тревожного и сложного чувства к Мелизанде, она также символизирует первую встречу человеческой мечты с действительностью, «встречу еще не проснувшейся, но уже встревоженной души с жизнью»<sup>14</sup>. Этот вариант лейттемы Мелизанды переходит в интерлудию между 2-й и 3-й картинами I действия. Решенная в плане любовно-томительных настроений позднеромантической музыки, она вся — в ожидании приезда Мелизанды, предчувствия трагических событий. Реминисценция этой темы имеется во 2-й картине II действия (Голо обращается к Мелизанде: «Полно, дай мне руку...»). Другие варианты преобразования встречаются в 1-й картине III действия; на основе этого мотива возникает так называемая тема страсти (Пеллеас: «О! о! Мелизанда, ты прекрасна»). А в 4-й картине IV действия отдаленное духовное родство с ней видится в оркестровой теме фа-диез-мажорного ноктурна (Пеллеас: «Голос твой, простираясь над морем, звенит, как струна»).

К одному из важных тематических образований, возникающих от сочетания двух основных лейтмотивов, следует отнести тему тревожных предчувствий Пеллеаса и Мелизанды. Впервые эта тема звучит в 1-й картине II действия (Пеллеас: «Не играйте им так над такой глубокой водой... Не подбрасывайте его так высоко к небу»). Здесь восходящая мелодия в объеме кварты, происходящая из начальных интонаций лейттемы Мелизанды, соединяется с синкопированным ритмом, неустойчивым гармоническим фоном лейтмотива Голо. Далее эта тема звучит в оркестровой интерлюдии между 1-й и 2-й картинами, оркестровой постлюдии II действия, в 4-й картине IV действия (Мелизанда: «А потом мое платье зацепилось за гвоздь в двери»), отражая нарастающее душевное смятение героев. Под влиянием ее никнет, увядает первоначальный вариант лейттемы Мелизанды. Новый ее вариант можно было бы назвать мотивом обреченности. Впервые элементы его — интонации лейттемы Мелизанды, данные в ниспадающих секвенциях, — встречаются в оркестровой интерлюдии между 2-й и 3-й картинами II действия, полное проведение этого варианта лейтмотива мы наблюдаем в оркестровой интерлюдии между 1-й и 2-й картинами III действия и как кульминационное проведение — в оркестровой интерлюдии между 2-й и 3-й картинами IV действия. Экспрессивный стиль письма, обилие хроматизмов, секвенций, эллиптических соединений, аккордовых комплексов доминантового происхождения в его последнем проведении вызывают в памяти оркестровую интерлудию между 2-й и 3-й картинами I действия. Но в то время, как оркестровая интерлюдия из I действия предвосхищает трагические события, оркестровая

<sup>14</sup> Венгерова З. Литературные характеристики. Книга вторая. М. 1905, с. 30.



интерлюдия из IV действия знаменует наступление их трагического окончания. В ней мотив обреченности развернут в жанре траурного шествия.

При всем новаторстве оперной драматургии Дебюсси ни обобщенный интонационный строй, ни новое соотношение вокальной мелодии и оркестрового сопровождения, ни новое понимание лейтмотивной характеристики действующих лиц, ни вариантный метод преобразования лейтмотивов не могли еще дать полного, адекватного выражения эмоционального строя символистской драмы Метерлинка, бесконечной цепи аналогий, предчувствий, угадываний, составляющих ее основной выразительный план. Ведь герои пьесы Метерлинка никогда не теряют таинственной связи с окружающим миром, они постоянно ощущают свое *я* как частицу бесконечного мироздания. И композитор, проникаясь сознанием безграничной слитности внутреннего *я* героев и окружающего мира, гармонически соединяет их средствами звуковой пейзажности. Лишь тогда, когда Дебюсси ввел в свою оперу тему лирического пейзажа и дополнил психологический фон драмы образно-эмоциональными ассоциативными связями настроений героев и окружающей их природы, он достиг совершенного единения с пьесой Метерлинка.

В теме мистического единения человека с природой, а не в философских речах короля Аркеля передается символистское содержание драмы Метерлинка. Почти все действие в опере разворачивается на фоне пейзажа. Почти все главные сцены напоены живительным ощущением природы. Картины мрачного и тревожного леса, солнечного, лучезарного моря или моря перед бурей, идиллически светлый пейзаж в сцене у водоема, картина тревожного моря в сцене перед гротом, вечерний пейзаж в сцене у башни, надвигающиеся тени подземелья замка, отражение переливающегося лунного света в морской глади, колокольные перезвоны, картина морской бури и т. д. Обращение к природе у Дебюсси, желание ассоциативно связать настроения действующих лиц и окружающий мир посредством лирических пейзажей — явление далеко не случайное в опере Дебюсси. Оно было вызвано к жизни всей эстетикой поэтического символизма, ведущей художественной тенденцией которого и было установление связей между переживаниями героев и окружающей природой или каким-либо изменением в природе и эмоциональным отзвуком его в душе героя. С другой стороны, в пересоздании этого выразительного приема средствами звуковой пейзажности, в том, что Дебюсси основательно ввел и разработал в опере тему лирического пейзажа, композитор оказался близок самым коренным чертам романтической оперы. Но «Пеллеас» не только продолжает, а в отличие от всех предшествующих опер XIX столетия и завершает романтическую оперу в традициях лирического восприятия природы. Это существенно отличает лириче-

скую пейзажность «Пеллеаса» от звукоизобразительных эпизодов романтических опер.

Прежде всего, многочисленные пейзажи в «Пеллеасе» говорят о том, что опера Дебюсси примечательна синтезированным характером лирической пейзажности. Ни в одной опере нет такого обилия и разнообразия звукоизобразительных эпизодов, как в опере Дебюсси. Почти в каждой сцене оперы (а их пятнадцать) действие происходит на фоне пейзажа, причем не похожего на все остальные. Лирическая пейзажность «Пеллеаса» как будто бы основывается на всем богатстве открытых в романтической музыке образно-эмоциональных ассоциаций. Но разбросанные во множестве оперных произведений и являющиеся там частным, второстепенным аспектом драматургического развития, в опере Дебюсси собранные воедино и изложенные в сжатой, концентрированной форме, они явили собой главный элемент драмы. Стремление к синтезу возникло у Дебюсси вследствие его желания подчинить выразительный язык музыки драматургии Метерлинка, «проиллюстрировать» множество мимолетных настроений действующих лиц в его пьесе. Но отбирая наиболее типическое из существующего опыта образно-эмоциональных ассоциаций, Дебюсси внес качественно новое в романтические традиции лирического восприятия природы.

Неповторимое своеобразие пейзажам в опере Дебюсси придает то, что картины природы в «Пеллеасе» возникают на основе звукоизобразительной трактовки лейттем. Помимо того, что лейттема Голо в основном виде представлена темой звукоизобразительного значения и по мере развития сюжета подчиняет себе многие лирические темы, в опере много картин-пейзажей на основе звукоизобразительной трактовки лейттем Мелизанды и Пеллеаса и их вариантов. Всего этого невозможно увидеть ни в одной опере романтических традиций и даже в тех, где ведущее образно-драматургическое значение имеет пантеистическое толкование природы и взаимосвязи ее с человеком. Ни в «Кольце нибелунга» Вагнера, ни в «Снегурочке» или «Сказании о невидимом граде Китеже» Римского-Корсакова нет примеров переосмысления лирического тематизма в звукоизобразительный. Правда, в этих операх наблюдается противоположное явление — кристаллизация лирического тематизма из звукоизобразительного (хрестоматийный пример: из темы грозы оркестрового вступления «Валькирии» вырастают все лирико-драматические лейттемы тетралогии), но такого рода зависимость лирического тематизма от звукоизобразительного лишь подтверждает пантеистическую концепцию этих опер.

Иной, противоположный тип взаимосвязи пейзажей и лейтмотивов существует в опере Дебюсси. Лейтмотив Голо, уже в первоначальном виде представленный звукоизобразительной темой, влияет на содержательный строй многих пейзажей в опере. Ходы по звукам целотонной гаммы, мрачный тембр клар-



нета и фагота в низком регистре или резко диссонирующие скачки в исполнении медных духовых можно услышать во многих картинах и оркестровых интерлюдиях (в 1-й и 3-й картинах I действия, оркестровой интерлюдии между 1-й и 2-й картинами, 3-й картине II действия, 2-й картине III действия, 1-й картине IV действия). В них символическое значение лейтмотива Голо раскрывается в ряде конкретных картин природы, пейзажных зарисовок. Присутствие этой темы или ее элементов сообщает действию трагически фатальный смысл. В 1-й картине I действия лейтмотив Голо подчиняет своим выразительным качествам тему леса. Подготавливая выход Голо, эта тема «вкладывается» в звуковой состав увеличенного лада, дополняется триольным фигурационным рисунком виолончелей, тембром фагота и кларнетов. Вместе с лейттемой Голо она составляет звуковой пейзажный фон его монолога. Продолжение этого пейзажа — в конце 1-й картины и в оркестровой постлюдии. Этот пейзаж начинается последним раздел диалога Голо и Мелизанды (со слов Голо: «Почему Вы так удивляетесь?»), обобщая сумрачный мистический подтекст этой сцены. Драматургическое назначение его видится в том, чтобы придать только что происшедшим событиям силу символического обобщения, чтобы предвосхитить будущую трагедию, завязка которой уже произошла.

Ряд пейзажей создан в опере на основе звукоизобразительных трактовок лейттем Мелизанды и Пеллеаса. Пасторальных пейзажей в опере немного: идиллический пейзаж в начале 3-й картины I действия, колокольные перезвоны в интерлюдии между 2-й и 3-й картинами, в 3-й картине III действия (на основе звукоизобразительных вариантов лейттемы Мелизанды), небольшая лучезарная звуковая марина в 3-й картине I действия, утонченный звуковой пейзаж с прозрачным звучанием флейт, яркими колористическими «всплесками» гармоний в 1-й картине III действия (на основе звукоизобразительных вариантов лейттемы Пеллеаса). Но звукоизобразительной трактовке подвергаются не только основные лейттемы Пеллеаса и Мелизанды, но и их варианты. Картины природы меняются вместе с изменением внутреннего душевного состояния героев, отражая в последовательном ряде пейзажей этапы психологической драмы ее действующих лиц. Перетекаемость выразительных вариантов лейттем в звукоизобразительные становится для них не только процессом открытия эмоциональных ассонансов по отношению к их душевному состоянию, но и процессом «узнавания» в пейзажах самих себя: бессознательное предчувствие трагического исхода наполняется для них в пейзажах конкретным смыслом. Повторенный в оркестровой интерлюдии пасторальный пейзаж 1-й картины II действия истаявает, блекнет, так как следует после потери кольца Мелизандой. Небольшой пейзаж лунного сияния (3-я картина II действия, слова Пеллеаса: «О! вот и луна!») тосклив, тревожен, ибо строится на теме

тревожных предчувствий Мелизанды. Прозрачный по гармонической и оркестровой фактуре звуковой ноктюрн в начале 1-й картины III действия также повествует о грустных и печальных настроениях, живущих в Пеллеасе и Мелизанде, ибо строится на элементах мотива обреченности Мелизанды. В 3-й картине II действия, 2-й картине III действия мы находим морские пейзажи, выросшие из звукоизобразительной трактовки тревожного варианта лейтмотива Пеллеаса (впервые он прозвучал в 1-й картине II действия на словах Пеллеаса: «Осторожно! осторожно!»). В этих сценах Дебюсси передает эмоциональное впечатление от жутких и страшных видений, преследующих Пеллеаса и Мелизанду. Композитор ритмически и интонационно видоизменяет тему, «архаизирует» голосоведение. Она существует теперь в виде гармонических и тембровых реминисценций. Возникает картина далекого, но страшного рокота моря. И последняя картина моря в опере — в 1-й картине IV действия — также строится на основе звукоизобразительных преобразований этой лейттемы. Картина морской бури, не далекой, а близкой и реальной, знаменует наступление трагической развязки событий.

Одной из центральных ведущих картин — по отображению эмоциональных состояний героев в меняющихся пейзажных зарисовках — можно считать 3-ю картину I действия («Перед замком»). На сцене Женевьева и Мелизанда. Мелизанда удивлена мрачным видом сада. Ее слова «Как темно у вас в садах...» сопровождаются в оркестре гармоническими, мелодическими контурами звукоизобразительного варианта темы леса. Но вот Женевьева говорит: «Посмотрите в другую сторону, там сверкает море», и в оркестре на вторгающемся кадансе звучит красочный, блестящий звукоизобразительный вариант лейттемы Пеллеаса. Мелизанда, еще не видя Пеллеаса, уже ощущает его приближение: Пеллеас становится для нее символом света, красоты бытия. С первой фразы Пеллеаса «Да, я шел с моря» этот вариант его лейттемы расцветивается новыми тембровыми и гармоническими красками. Но картина моря вскоре меняется: как продолжение интонации Пеллеаса «...и, однако, море сейчас так спокойно» в оркестре возникает тревожная восходящая синкопированная интонация лейттемы Голо, которая преобразуется в тему хора матросов. Хор матросов находится за сценой и не участвует в действии. В этом хоре находит воплощение то тревожное настроение, которое охватывает Пеллеаса и Мелизанду. На его фоне каждая фраза их диалога полна символического значения. Малейшие колебания моря между светом и тьмой мгновенно воспринимаются ими как предначертания их собственной судьбы: «При незнании можно пуститься в плавание, и тогда уж не вернешься назад» (Пеллеас), «Корабль вошел в полосу света, он уже далеко» (Мелизанда). А в конце этой картины тема хора матросов сближается с лейттемой Ме-



лизанды: восходящая интонация в объеме тритона сворачивается в квартовую интонацию, самый высокий звук из опорного превращается в вершинный, хореическая стопа сменяется ямбической. А это — уже один из обаятельнейших вариантов лейттемы Мелизанды: «Видите, видите, у меня полные руки цветов». Так, противоположные чувства, показанные в этой картине через пейзаж, — ощущение трагического и мечта о прекрасном — неожиданно сливаются, и счастье от скорби отделяется неуловимой гранью.

Заметим, что в этой сцене отобраны контрастные настроения действующих лиц, показанные через тему Голо (в хоре матросов) и звукоизобразительную трактовку лейттемы Пеллеаса. Здесь как бы происходит драматическая завязка событий, демонстрируемая в картинах меняющегося пейзажа. И если сопоставить местоположение этой картины в общей структуре оперы с композиционно-драматургическими признаками «большой» французской оперы, то можно убедиться в стойкости ее традиций в «Пеллеасе»: помимо того, что в опере Дебюсси сохранена пятиактная структура «большой» французской оперы, завязка конфликта в «Пеллеасе», как и в романтической опере Мейербера, происходит в конце I действия. Но не меньшее удивление вызовет и различие в приемах раскрытия основного драматургического конфликта, тот эволюционный скачок, какой проделало сознание романтического художника от начала XIX века к последней четверти его. В противоположность операм Мейербера, построенным на внешне эффектных, театральных приемах, активной динамике действия, в опере Дебюсси все перенесено в область внутренних ощущений, созерцания мимолетных настроений души. Коренные свойства романтического мышления — углубленный психологизм, уравнивающийся самонаблюдением, способность интенсивно чувствовать, воспринимать мир и в то же время желание проанализировать собственные эмоции — в героях оперы Дебюсси достигли наиболее яркой, рельефной степени выражения. Поразительная способность скрывать свои эмоции возникла у героев Дебюсси из-за глубокого ощущения ими трагизма жизненных коллизий. Для действующих лиц в опере Дебюсси, так же как и для героев драмы Метерлинка, живущих «тишиной неосознанных чувств», в улавливаемых звуках природы, во всех оттенках ее изменения, видится связь со скрытой от внешнего взгляда жизнью души. Окружающий мир, природа становятся символом внутренней жизни. Малейшее изменение в природе служит для действующих лиц в опере Дебюсси «знаком», быть может, незаметно для них самих совершающихся изменений в их жизни. Восприятие действительности превращается в обнаружение потока образно-эмоциональных ассоциаций, в открытие все более сложных, мимолетных ассоциативных настроений.

Проникнуться чувствами и мыслями действующих лиц драмы

и выразить это отношение к миру «от первого лица» — задача, вставшая теперь перед Дебюсси. Чтобы выполнить ее, композитору понадобился всего лишь один шаг: воплотить художественно-эстетические принципы «Пеллеаса» средствами инструментальной музыки.

### ГЛАВА III

#### Черты музыкального пейзажа на примере инструментальных сочинений

Музыкальный пейзаж до Дебюсси имел многовековую историю развития начиная от небольших жанровых картин эпохи Возрождения до огромных симфонических полотен в операх Римского-Корсакова и Вагнера. И как ни различны были идейно-эстетические предпосылки для его выражения, например в многоголосных песнях Жаннекена, Шестой симфонии Бетховена или в «Сцене подводного царства» из оперы Римского-Корсакова «Садко», пейзаж в музыке обладает рядом характерных признаков, позволяющих даже непосвященному слушателю определить его среди других художественных форм отражения действительности. Призванный отразить конкретные явления окружающей реальности, имеющий своей целью воплотить видимый, зримый мир посредством звуков, композитор осуществляет это благодаря звукоподражанию, то есть переводит «видимое через слышимое» (В. Цуккерман).

Правда, характер звукоподражания, само отношение к звукоизобразительности может быть весьма непохожим у художников, принадлежащих к разным стилистическим эпохам, ибо вместе с процессом развития художественного сознания изменяется видение окружающей действительности и соответственно этому трансформируются формы звукоизобразительности (вспомним иронический отзыв Дебюсси о Шестой симфонии Бетховена по поводу отсутствия в ней, по мнению композитора, «невидимой природы»). Поэтому пейзаж, хотя и замысливается композитором как объективное отражение действительности, есть не что иное, как объективирование личного, индивидуального представления о ней: звукоизобразительность выполняется на имеющемся уровне выразительных средств, композитор оперирует выразительными возможностями лада, гармонии, тембра, фактуры и т. п., присущими данной эпохе, данному стилю. Поэтому пейзаж в музыке носит двойственный характер, диалектически соединяя в себе объективное и субъективное: пейзаж — и нечто, существующее вне художника, и мир личных настроений, объективированный в нем. Это общее свойство музыкальных пейзажей находит отражение и в инструменталь-



ных сочинениях Дебюсси. Последовательный анализ выразительных средств — гармонии и оркестровки, мелодии и тематизма, формообразования и композиции — убеждает в своеобразии звукообразительных качеств, свойственных музыкальной фактуре Дебюсси, позволяет увидеть преломление этого свойства в исходных импульсах, истоках ассоциативного мышления композитора, дает возможность раскрыть его романтическую природу как со стороны программных заданий, так и со стороны содержания тематизма и композиции.

В своих исканиях композитор опирался на самые высокие явления современной музыкальной мысли. И среди первых композиторов, которым обязан Дебюсси важнейшими чертами своего ладогармонического языка, необходимо назвать Вагнера, Мусоргского и Римского-Корсакова. Благодаря синтезу их гармонических стилей вместе с избирательным отношением к их отдельным приемам французский композитор нашел индивидуальную манеру в претворении традиционных признаков звукообразительной фактуры: колористической трактовки и фигурационных приемов изложения гармонии. В произведениях Дебюсси можно найти немало примеров, подтверждающих его родство с немецким композитором. Вагнеровское у Дебюсси проявляется в склонности к хроматическим переходам, в вязкой фактуре письма, в обилии доминантовых гармоний. Но бросаются в глаза и отличительные свойства ладогармонического развития у Дебюсси. В его последованиях преобладают самые лирические, «кульминационные» гармонии — септаккорды, нон-аккорды доминантового происхождения с альтерациями, почти отсутствует проблема сгущения и разрежения гармонического напряжения. Энгармонические переходы, эллиптические соединения из исключения превращаются в правило, непрерывно возникают связи аккордов далеких тональностей. С другой стороны, те аккорды, функциональное значение которых может не вызывать сомнения, намеренно даются со «сломанным» голосоведением, нарушающим ладовые тяготения. Опираясь на «качественную определенность» (по терминологии Л. Мазеля) некоторых созвучий (главным образом доминантового происхождения), композитор извлекает их из гармонической схемы. Не меняя внутренней структуры, простым перемещением их он создает гармонизацию мелодии диатонической или близкой к диатонике: в «Террасе, посещаемой лунным светом» — параллельными доминантовыми квинтсептаккордами (т. 2—3), доминантсептаккордами (т. 29), в «Дельфийских танцовщицах» — увеличенными трезвучиями (т. 7 от конца), в прелюдии «Что видел западный ветер» — каденционный оборот в дорийском соль-диез миноре гармонизован параллельными доминантовыми квинтсептаккордами (т. 49—52) и т. д.

Одновременно с этим, опираясь на творческий опыт Мусоргского, Дебюсси возродил в новом качестве исконные француз-

ские традиции модального мышления, в результате чего пришел к свободному оперированию созвучиями, не скованному тесными рамками гармонической функции. Все это значительно расширило палитру красочных созвучий у Дебюсси. Композитор свободно владеет красочными сопоставлениями трезвучий, не чувствуя себя стесненным в выборе их на любых ступенях лада. В его композициях присутствуют разнообразные варианты верхней и нижней медианты, аккорды натурально-ладовых оборотов<sup>1</sup>. Благодаря широко понятому принципу ладовой переменности появилась возможность давать поступенные перемещения каких-либо созвучий как независимых, относительно самостоятельных противосложений, фактурных пластов, нейтрализующих функциональную направленность верхнего мелодического голоса. Новые колористические возможности трезвучий Дебюсси раскрывает в их полутоновых смещениях. В заключительном разделе «Послеполуденного отдыха фавна» основная тема звучит вначале в ми мажоре, а затем в ми-бемоль мажоре; в заключительных двух тактах репризы «Дельфийских танцовщиц» (т. 8—9 от конца) дано полутоновое смещение тональностей си-бемоль мажор и ля мажор; в «Канопе» неожиданное появление в ре миноре ми-бемоль-мажорного, ля-бемоль-мажорного и соль-бемоль-мажорного трезвучий нельзя понять иначе, как только полутоновое, в сторону большей субдоминантовости смещение каденционного оборота II—V—IV.

В целом гармонический стиль Дебюсси самым непосредственным образом соприкасается с общей тенденцией ладогармонического развития в XIX веке — тенденцией обособления отдельных аккордов и оборотов. Но по отношению к романтической гармонии, например Вагнера, гармонический стиль Дебюсси представляет качественно новый, более высокий этап высвобождения потенциальной гармонической выразительности. Акцент на фонических сторонах гармонических вертикалей отодвигает на второй план закономерности функциональной гармонии. Лицемерно-энергетическое начало, острое хроматическое тяготение неустойчивых звуков к соседним устойчивым уступают место у Дебюсси красочному, моментальному показу гармоний. Созвучие становится самостоятельной красочной точкой, пятном. Аккорд оценивается композитором больше по объему звучания, без учета его логически конструктивного функционального значения. «Если до сих пор феномен аккордовой структуры был носителем всех гармонических возможностей, то импрессионистская техника в более узком смысле выделяет из него феномен слияния сам по себе и отбрасывает все остальные, скрытые закономерности аккорда. Импрессионизм противопоставляет классическому принципу тональности принцип красочности, там

<sup>1</sup> Преобладающее значение дорийского лада отмечается в работе: Имайлова Л. Ладовые истоки музыкального языка Дебюсси. — В кн.: Вопросы теории музыки, вып. 1. М., 1968, с. 278.



аккорд является органически элементом тонального целого, здесь — чисто впечатляющим эффектом»<sup>2</sup>. Так, логика последовательного гармонического развития заменяется у Дебюсси созерцанием отдельных гармонических красок, интенсивность лирического переживания превращается в интенсивность цвета, краски, колорита.

Красочность гармонических вертикалей Дебюсси соединяет с характерными фактурными признаками пейзажной музыки. В этом на помощь Дебюсси, утончившему свое музыкальное чутье благодаря Вагнеру, пришел оркестровый колорит русских композиторов «Могучей кучки». До Дебюсси русская музыка в Западной Европе звучала эпизодически, признавалась ее художественная самобытность, но ее выразительное содержание не оказывало влияния на западноевропейскую музыку. Русские композиторы, «завоеывая свое собственное признание, на основе своих принципов... писали произведения, которые не выходили из предела их страны и, следовательно, не могли в то время оказать какого-либо влияния в музыкальном мире. Решительный результат действия популярности Чайковского и запоздалые признания в европейских кругах произведений Бородина и Римского-Корсакова скорее принадлежат к послевагнеровскому периоду»<sup>3</sup>. Хотя Дебюсси не был первым западноевропейским композитором, обратившим пристальное внимание на русскую музыку, но он был в числе тех, кто положил начало новому триумфальному успеху русского искусства во Франции, продолжавшемуся вплоть до знаменитых сезонов Дягилева в Париже.

Многослойную, дифференцированную в соответствии с разными функциональными задачами партитуру симфонического оркестра Римского-Корсакова внимательно изучал Дебюсси. Его творчество более, чем творчество какого-либо другого композитора, помогло Дебюсси сконцентрировать внимание на основных приемах звукоизобразительного письма: фигурационных приемах изложения гармонии, эмоционально-ассоциативном восприятии тембровой окраски инструментов, вариантной повторности как главном формообразующем принципе<sup>4</sup>. Звукоизо-

бразительное начало, поддержанное тембровым колоритом, полнее выявляется в симфоническом оркестре, чем у фортепиано. Поэтому естественно, что первые звуковые пейзажи Дебюсси — это пейзажи для симфонического оркестра. «Послеполуденный отдых фавна» датируется 1892—1894 годами, «Ноктюрны» — 1889, симфонические эскизы «Море» были завершены в 1905 году. Пейзажи в фортепианных сочинениях возникают в целом позднее — лишь в начале XX столетия: «Эстампы» — в 1903 году, две серии «Образов» — в 1905 и 1907 годах, а в 1910-х — две тетради фортепианных прелюдий.

Фигурационные приемы изложения гармонии явились новым этапом на пути выявления потенциальной гармонической выразительности, позволили наиболее явственно услышать колористические свойства гармонических вертикалей у Дебюсси. В поллярно противоположных аспектах, как это может показаться на первый взгляд, происходит отбор аккордов и их художественная реализация. Выбор падает на аккорды с интенсивными ладовыми тяготениями или в силу их доминантового происхождения, или из-за неаккордовых звуков, входящих в их состав. Но в продолжительном фигурационном звучании происходит преодоление динамических, функциональных свойств этих гармоний; аккорд трактуется композитором как некое целое, обладающее своей внутренней логикой, в нем преодолеваются эффекты задержаний, альтераций, ладофункциональной неустойчивости. Динамические возможности гармонии «снимаются» их статичной трактовкой. Возникает своеобразное сочетание интенсивности колорита тех или иных гармоний с созерцательным отношением к ним. Мы находим у Дебюсси фигурационное изложение доминантсептаккорда с пониженной квинтой («Сирены», т. 5 после ц. 2), тонического трезвучия с секстой и ноной (начало «Сирен», ре-бемоль-мажорный эпизод I части «Моря»), мажоро-минорного трезвучия («Золотые рыбки») и т. п. В оркестровых сочинениях композитор часто прибегает к «мелодической интерпретации» гармонической вертикали, когда инерция мелодического движения по звукам аккорда оказывается сильнее необходимости их разрешения согласно ладовым тяготениям: тремолирование или гармоническая фигурация аккордов доминантового происхождения превращается в мелодическое движение по звукам квартовых гармоний.

Фигурационное изложение гармонии «держит» полностью фактуру многих сочинений Дебюсси: оркестровых — «Сирены», «Моря», фортепианных — «Сады под дождем», «Отражения в воде», «Что видел западный ветер», «Туманы», «Ундина», «Фейерверк», «Колокольный звон сквозь листву». В симфонических произведениях фигурационное движение может изменяться в своих интонационных формулах, в тембровой окраске, переходить в иные формы фигурационного изложения и даже в простое тремолирование. Сохраняя фигурационное движение,

<sup>2</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М., 1975, с. 367.

<sup>3</sup> Карс Е. История оркестровки. Л., 1932, с. 222.

<sup>4</sup> Это совсем не исключает преемственности оркестрового колорита Дебюсси и Вагнера. Помимо общих традиций колористического письма, получивших развитие и в операх Вагнера, Дебюсси унаследовал от немецкого композитора тонкую разработанность тематического материала, склонность к смешанным тембрам, динамическое взаимодействие разных пластов фактуры и групп оркестра. В настоящей работе речь идет лишь о более точном «адресе», позволившем оркестровое звучание под углом зрения его колористической трактовки. И, безусловно, говоря о Римском-Корсакове, автор имеет в виду тот факт, что сам русский композитор испытал влияние оркестрового мышления Вагнера.



композитор оставляет тем самым неизменной заданную с самого начала вибрацию фактуры, то есть первооснову всякого музыкального пейзажа. В I части «Моря» дифференцированная фактура, сочетающая мелодическую и гармоническую фигурации (т. 4 до ц. 3), переходит в ритмическую фигурацию *divisi* струнных (т. 5 после ц. 4), затем вновь в полифигурационное изложение (ц. 5) и ритмическую фигурацию (ц. 7). В III части, «Диалоге ветра с морем», в партии струнных преобладает тревожный триольный ритмический рисунок мелодической фигурации (ц. 47), гармонической (т. 3 после ц. 49), ритмической (ц. 60). В фортепианных сочинениях приемы фигурации также разнообразны: гармоническая фигурация может переходить в мелодическую, прерываться восходящими или ниспадающими «глиссандо» по звукам аккорда, целотонного звукоряда или аккордовыми «глиссандо», сменяться тремолированием.

Звукоизобразительному началу композитор подчиняет не только гармонические средства, но и тембровые возможности оркестрового колорита. Звукоизобразительная трактовка инструментов преобладает над выразительной, лирической. В «Море» струнная группа, как правило, не проявляет себя со стороны мелодической, кантиленной (о роли кантиленного начала речь пойдет ниже), ей в основном поручена роль фона, фигурационного движения. Дополняет эту звукоизобразительную фактуру арфа: фигурации, легкие целотонные глиссандо по всему диапазону, тремоло, флажолеты. Ударная группа трактуется в основном как колористическая с максимально возможной нейтрализацией ее динамических свойств. Тарелки и треугольники используются композитором отнюдь не на *f*, а преимущественно на *p* и на *pp*, не на сильной доле такта, а на слабой, синкопой: возникает легкий, рассыпающийся звон, напоминающий шум сбегавшей волны («Игры волн»). А «Диалог ветра с морем» вообще начинается шумовыми эффектами тремоло литавр и большого барабана: «взлеты» низких струнных «наталкиваются» и «разбиваются» об удары тамтама.

Одновременно с этим композитор выдвигает на первый план темброво-ассоциативные свойства деревянных духовых, поручая им зачастую начальные темы. Дебюсси доводит до предельной степени выразительности одно из свойств оркестрового мышления Римского-Корсакова: «тембр идет навстречу мелодическому рисунку» (В. Цуккерман). Его валторновые интонации — как правило, с интервалом квинты — всегда вызывают «лесные» ассоциации («Послеполуденный отдых фавна»), интонации трубы — ассоциации с тревожными фанфарами («Сирены», II и III части «Моря»). На множественности темброво-ассоциативных связей композитор часто строит экспозиционные разделы своих сочинений («Послеполуденный отдых фавна», I и II части «Моря»). Композитор расширяет выразительные возможности оркестровой фактуры. «В руках Дебюсси флейта

стала действительно античной „флейтой Пана“, подобно тому как у Римского-Корсакова оркестровый гобой или кларнет — это преобразженный пастушеский рожок»<sup>5</sup>. Даже звучание человеческого голоса композитор приравняет к одной из красок звукоизобразительной фактуры. В симфоническом ноктюрне «Сирены» партия хора не имеет своей самостоятельной темы. Партия хора входит в оркестровую фактуру таким образом, что ее оплетают мелодические попевки деревянных духовых и гармоническая фигурация струнных. Хор занимает промежуточное положение между ними, выполняя роль гармонической педали. Почти все звуки партии хора совпадают со звуками симфонической фактуры, хор вторит оркестру, предвосхищает его отдельные интонации или усиливает их<sup>6</sup>.

Оркестровая фактура Дебюсси характеризуется исчезновением резких граней между группами инструментов. Композитор стремится сделать переходы от одного тембра к другому плавными. Он применяет различные приемы смягчения для инструментов медной группы, употребляет деревянные духовые в низких регистрах, чтобы придать их звучности необычную тембровую окраску. Он вводит эти тембры как в экспозиции, так и в развивающие построения, сглаживая чистые тембровые контрасты групп и отдельных инструментов оркестра. Все это придает тембровой окраске оркестровой фактуры у Дебюсси неуловимый оттенок и делает оркестровый колорит текучим, вибрирующим. Наиболее классическим примером вибрирующего, переливающегося множеством оттенков звукового пейзажа является ноктюрн «Сирены», где фигурационный рисунок, звукоизобразительная направленность тембровой окраски распределяется не между группами инструментов, а осуществляется всей фактурой произведения. Композитор вырабатывает также новые по сравнению с предшественниками формы колористической трактовки фортепианной фактуры — так называемую драматургию регистров. Многочисленные красочные сопоставления, эхообразные вторы, угасающие аккорды, мелодии, накладывающиеся на уже существующий тематический пласт, вместе с различными приемами педализации создают «воздушную» фактуру

<sup>5</sup> Крейн Ю. Симфонические произведения Клода Дебюсси. М., 1962, с. 36—37.

<sup>6</sup> Подобный звукоизобразительный смысл имеет хор матросов в 3-й картине I действия «Пеллеаса». Вот что писал об особенностях вокального интонирования в романах Дебюсси А. А. Альшванг: «И голос, и аккомпанемент сливаются до такой степени, что голос составляет как бы один из элементов сопровождающих созвучий, выделяясь только своим тембром... Вообще голосовое исполнение у импрессионистов в высшей степени обезличено. Оно требует механически точного интонирования, приближения тембра голоса к тембру инструмента, наконец, оно лишено самостоятельного эмоционального содержания. Голосовая партия как бы аккомпанирует аккомпанементу» (Альшванг А. Романс Дебюсси «Лунный свет». — Сов. музыка, 1937, № 8, с. 25).



фортепианных сочинений Дебюсси. Почти все мелодии с ленточной гармонизацией аккордами доминантового происхождения являют собой один фактурный пласт, а другой — по преимуществу тонический или доминантовый органный бас. С другой стороны, фигурационные органные пункты в виде протянутых звуков или интонационных «вторжений» вырастают в отдельные тематические пласты, противопоставленные иному тематическому материалу. Происходит дифференциация фактуры на несколько регистровых пластов (два, а иногда и три), каждый из которых — с самостоятельной драматургической функцией, своим интонационным, жанровым решением («Развалины храма при свете луны», «Мертвые листья», «Ворота Альгамбры»). Расслоение фактуры на регистровые пласты особенно характерно для заключительных разделов произведений, где оно воспринимается как продолжение фигурационных приемов изложения гармонии предшествующих разделов.

Выделение аккорда из гармонической схемы TSDDT, выявление в нем в наибольшей степени колористических возможностей повлекло за собой явное обособление гармонической вертикали от мелодического голоса. Так как гармоническая вертикаль имеет внутренние, только ей присущие законы развития, то и мелодическая линия находит собственные законы, также направленные на преодоление функциональных основ гармонического развития. Первоосновой мелодического стиля Дебюсси можно считать максимальную «проекцию» колористических свойств гармонии на интонационный строй мелодии. В мелодическом образовании Дебюсси опирается на всеобщую закономерность музыки того времени, имевшую место у композиторов разных национальных школ: мелодии Дебюсси, как правило, мелодии гармонического происхождения. Они вырастают и подчиняются аккордам гармонического фона, в красочных смехах которых и находят поддержку для реализации своего выразительного содержания. И это свойство мелодического образования композитор пронес сквозь все свое творчество. Но в то время как поглощение мелодий гармоническим колоритом не является характерным признаком стиля Дебюсси, настоящее желание дальнейшего последовательного преодоления функционально-гармонических свойств в мелодии определяет его специфику. «Снятие» их нашло отражение прежде всего в преодолении вводнотоновых тяготений тритона — тяготений, имевших решающее значение в кристаллизации мажоро-минорного лада.

Преодоление вводнотоновых тяготений тритона намечалось в музыке XIX столетия и до Дебюсси, исподволь, изнутри изменяя динамичный, покоящийся на прямолинейном использовании гармонических функций стиль венского классицизма. Игнорирование тяготений тритона было для композиторов-романтиков

одним из важных средств в создании впечатления созерцательной статики. Преодоление их помогало «снять» резкие тональные сопоставления, «сдерживать» активный процесс функционального развития. Дебюсси активно вбирал в свой творческий аппарат все эти приемы ладообразования на основе особых диатонических ладов, об этом говорит хотя бы его огромный интерес к творчеству Мусоргского. Но неповторимые свойства музыки Дебюсси — в определенном синтезе, обобщении разных тенденций мелодического образования, присущих музыке XIX столетия, а именно: оперируя принципами ладообразования на основе введения особых диатонических ладов, Дебюсси отталкивался прежде всего от хроматизированного письма «Тристана и Изольды». Органично воссоединить изысканный хроматизированный стиль вагнеровской музыки с принципами ладообразования, почерпнутыми им у Мусоргского, Дебюсси помогли так называемые «импрессивные» (Э. Курт) тенденции ладогармонического развития у Вагнера. Французский композитор смог слить их воедино, сделав главными второстепенные принципы ладогармонического развития в музыке XIX века — преодоление вводнотоновых тяготений — и отодвинув таким образом на задний план идею гармонической функции, гармонического каданса.

Преодоление вводнотоновых тяготений тритона отнюдь не выглядит у Дебюсси нарочитым и неестественным. Последовательность в проведении этого приема была художественно закономерной. Способность к игнорированию тяготений тритона стала результатом трехсотлетнего развития функциональной гармонии, достигшей к концу XIX столетия той стадии, когда эмоционально-ассоциативное начало, заложенное в звуках тритона, можно было считать априорным, осознанным, как бы исчерпавшим свои выразительные возможности. Иногда преодоление тяготений тритона принимает форму почти полного исключения тритона из мелодии, тогда возникают темы пентатонного склада («Девушка с волосами цвета льна», «Пагоды»). Многочисленные примеры «Пеллеаса» показывают, как гармоническая фигурация аккордов доминантового происхождения, содержащих интервал тритона, сочетается с мелодией, где тритоновые тяготения игнорируются прямым, «проходным» движением по звукам гармонии. Аналогичный прием преодоления тритоновых тяготений в прелюдии «Ворота Альгамбры» приводит к политональности: ре-бемоль мажор — до мажор. В прелюдии «Паруса» полностью, за исключением семи тактов кульминационного раздела, построенном на альтерированном доминантовом нонаккорде, игнорирование тритоновых тяготений приводит к политематизму. Желание Дебюсси противодействовать логически конструктивному значению тритона было настолько сильным, а реализовал он его так последовательно, что можно сказать: тритон отождествлялся композитором со средневековым



«diabolus in musica», если возникала задача написания одноголосной мелодии, не скованной гармоническими вертикалями («Послеполуденный отдых фавна»).

Преодоление вводнотоновых тяготений тритона, создающее основу для сопоставления ладового мышления Дебюсси с ренессансной модальностью, с одной стороны, а с другой — острохроматизированные мелодии, вырастающие из аккордов доминантового происхождения, или диатонические, каждый звук из которых включается в определенную гармоническую вертикаль — крайние полюса в приемах мелодического образования у Дебюсси. Казалось бы, при такой разнохарактерности приемов невозможно найти ряд общих признаков. Тем не менее общее существует: и в мелодиях гармонического происхождения, и в мелодиях с игнорированием вводнотоновых тяготений тритона преодолеваются динамические свойства процесса интонирования.

«Снятие» процессуально-динамических свойств в мелодии — явление огромной эстетической важности. Ведь кристаллизация из общей звуковой фактуры выразительного мелодического голоса, разделение фактуры на мелодию и гомофонно-гармоническое сопровождение в XVII столетии стало открытием новой музыкальной эпохи. Активный процесс интонирования, подкрепленный целеустремленной логикой функционально-гармонического мышления, стал одним из важнейших признаков стремления художника той эпохи к универсальному познанию и отражению действительности. Он достиг своего кульминационного этапа в эпоху венского классицизма: мелодия, ассоциирующаяся с музыкальной образностью, наряду со структурной законченностью, соподчиненностью частей, функционально-гармоническим развитием стала одним из ярких воплощений в музыке классицистских идей.

Все в музыке Дебюсси говорит об ином, противоположном соотношении мелодии и сопровождающего фона. Процесс мелодического образования в его произведениях явился неким итогом, выводом различных приемов преодоления процессуально-динамических свойств мелодии в романтической музыке. Внедрение плагиальности в самых разнообразных формах, подчинение мелодии гармоническому колориту, погружение ее в фактуру сопровождения говорили о том, что активные импульсы художественного сознания человека романтической эпохи постепенно угасали под давлением рефлексивных, интроспективных настроений. К концу XIX и началу XX века мелодия уже осознается как «проекция воли» на звуковую материю: «...В мелодической линии, как в наиболее тонко звучащем музыкальном образовании, не выходящем за пределы одноголосия, лежит грань, на которой соприкасаются и объединяются воля к формированию и ее отражение в сфере чувственно-звукового»<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера, с. 18.

Благодаря этим свойствам мелодического образования явственное выступает интенсивный колорит, звукоизобразительные возможности сопровождающего фона. Первенствующее значение приобретает звукоизобразительная фактура, а мелодия отступает на второй план. И это изменение в выразительном соотношении мелодии и звукоизобразительного фона составляет отличительный признак фактуры Дебюсси: один из главных признаков звукоизобразительной фактуры — фигурационное изложение гармонии — Дебюсси поднимает до значения фонового тематизма. Фонový тематизм становится главным, подчиняющим себе напевный, лирический.

Происхождение фонового тематизма явилось результатом развития романтической музыки. Мелодии гармонического происхождения, выдвигание гармонического колорита на первый план по сравнению с мелодическим образованием, временное укрупнение отдельных гармоний, перемещение мелодии из верхнего регистра в фактуру сопровождения, растворение в нем — все это подготовило рождение фонового тематизма. Фонový тематизм в наиболее упрощенном виде можно представить как сопровождение с фигурационным изложением каких-либо гармоний. Но обычное сопровождение, отторгнутое от мелодии, никогда не обладало бы чертами самостоятельного тематизма, если бы композитор не придал ему некоторые черты исходного изложения темы. Фигурационное изложение гармонии в фоновом тематизме существует не в аморфном виде, а положено на метроритмическую сетку классического периода («Ветер на равнине», «Что видел западный ветер») или его части — первого предложения («Сирены», «Фейерверк», «Колокольный звон сквозь листву»). Повторность фигурационных оборотов, противопоставление одного фигурационного движения другому, напоминающее структурные элементы классического периода, и составляют признаки исходного, экспозиционного типа тематизма.

Известный приоритет фонового тематизма возникает также благодаря тому, что он принимает на себя функции развития и утверждения главного образа. Мелодические образования появляются лишь в результате индивидуализации интонационных попевок из фонового тематизма, кристаллизации напевной мелодии из интонационных оборотов фонового движения. В «Море» лирический тематизм вырастает из фонового вначале в виде мелодий гармонического происхождения у деревянных духовых (тема гобоя в I части, т. 6, тема флейт и кларнетов в I части, т. 3 до ц. 3). Звукоизобразительный характер этих тем ощущается в тембровой окраске инструментов и благодаря самодовлеющему гармоническому колориту. В последующем развитии они перерастают в напевный тематизм струнной группы (тема скрипок из II части, ц. 22, является вариантом интонаций валторны, ц. 20). Возникновение мелодий осуществляется



«в унисон» предшествующему фоновому движению. Мелодические спады, возвышения имитируют волнообразное движение фигурации. Мелодии воспринимаются как продолжение звукоизобразительного фона, его лирический вариант. Если же лирическая тема звучит контрастно по отношению к предшествующему звуковому материалу, а не вырастает постепенно, что происходит крайне редко (си-бемоль-мажорный эпизод из I части «Моря», т. 2 до ц. 9), все равно она ощущается как лирический вариант фонового тематизма, в данном примере — как вариант вступительных тактов. И, как правило, лирическая тема не отрывается полностью от звукоизобразительного фона. Пейзажный генезис ее ощущается всегда, даже в кульминационные моменты развития. Кульминационная тема не только «Диалога ветра с морем», но и симфонических эскизов в целом, во-первых, вырастает из элементов фонового тематизма (очень схематично — из темы гобоев, ц. 43), а во-вторых, в последующих проведений (ц. 46, т. 5 после ц. 54, ц. 55), хотя и преодолевает постепенно фоновое движение, все-таки сохраняет его в виде ритмической фигурации в последнем завершающем проведении (ц. 60). Возникает разграничение фактуры на несколько драматургических пластов, тяготеющих, с одной стороны, к звукоизобразительности, а с другой — к лирике, экспрессии. Поперечно, средствами мелодического оформления каждого из них выдвигается на первый план то один фактурный пласт, то другой. И движение к кульминации — от фонового тематизма к мелодиям гармонического происхождения у деревянных духовых и затем к напевному тематизму струнных — никогда не приводит к утверждению главенствующего значения мелодического начала. Лирические мелодии всегда истаявают, исчезают в фигурационных формах движения, растворяются в фоновом тематизме. В кульминационные моменты композитор воздействует на слушателя мощью недифференцированного оркестрового звучания, «снимает» лирическое начало внезапными, неожиданными вторжениями фонового тематизма.

Коренное изменение соотношения мелодии и сопровождения в звуковой фактуре стало выразительным средством, свидетельствующим о качественно новой связи настроений человека с окружающим пейзажем. Теперь пейзаж, а не настроения человека Дебюсси признавал главной реальностью, подлежащей отображению в звуковых образах. Индивидуальное, личностное было в решающей степени опосредовано лирическим пейзажем. Борьба объективного и личного никогда не решалась в пользу последнего: оно всегда подавлялось, поглощалось общим. Но признание приоритета пейзажа не было ни в коей мере отрицанием человеческой личности, а лишь более глубоким выявлением зависимости ее от действительности, внутреннего состояния художника от окружающего пейзажа. Исчезновение активных, волевых импульсов у художника превращалось в акт бесконеч-

ного, беспредельного доверия природе, желание беспристрастной эмоциональной оценки ее. И то, что композитор пытается передать пейзаж в самом непосредственном впечатлении, освободить видение его от априорного, извне заданного представления, поднимает самую идею звукоизобразительности на более высокую по сравнению с предшественниками ступень. В развитии вибрирующей звуковой фактуры как бы осуществляется «самодвижение» окружающей природы, музыкальное течение становится тождественным движению природы, движению времени.

Попытаемся пояснить эту мысль на примере «Моря». В I части («Море от зари до полудня») постепенное восхождение от трепетных, зыбких образов до полнозвучного выявления их есть отражение картины пробуждающегося моря (предположим, вступление и ре-бемоль-мажорный эпизод — море в пред-рассветной дымке; си-бемоль-мажорный эпизод — момент восхода солнца; тональная реприза-кода — море в полуденный зной). В сопоставлении этих тем композитор и воссоздает движение природы, движение времени. Но продолжительность звучания I части не тождественна реальному времени «от зари до полудня». Создать иллюзию этой реальности Дебюсси помогла опора на классицистские традиции в интонационном развитии и формообразовании. I часть «Моря» еще близка широковетательной картинности Римского-Корсакова, несмотря на все ее новаторские черты. Здесь еще важную роль играют контрастные сопоставления, основывающиеся на мелодическом тематизме. А мелодический тематизм оставляет пейзаж в лоне классицистских традиций, когда пейзаж по отношению к внутреннему эмоциональному строю человека имеет подчиненное значение. Эту подчиненность пейзажа организующей воле человеческого сознания мы и находим в I части «Моря»; она видится в несоответствии реального жизненного времени и продолжительности звучания «Моря» «от зари до полудня». В противовес I части в «Играх волн» и «Диалоге ветра с морем» композитор в значительной степени освобождает свое образное мышление от классицистских представлений. Здесь уже как бы самое звучание становится временной мерой процесса созерцания. Посредством неожиданных, неоправданных с традиционной точки зрения мимолетных сдвигов, вторжений тематического материала композитор стремится уловить «устойчивую неустойчивость» самого движения. Доверие самому непосредственному впечатлению от окружающей реальности выросло из глубинных истоков романтического мировосприятия. Вечное движение природы — это воплощенная через природу романтическая тема вечного странничества. И если в предшествующие годы композиторы-романтики лишь определяли это значение природы (от вокальных циклов Шуберта и «Летучего голландца» Вагнера до его же «Кольца нибелунга» и «Снегурочки» Римского-Корсакова),



то Дебюсси смог уловить символическое значение ее как источника вечного и многообразного движения. Поэтому понятно внимание Дебюсси к морским пейзажам, к стихии воздушного движения, к движению воды. В них он увидел нечто отвечающее его потребности вечно обновляющегося движения, воплощения его в «нематериальных» формах.

Приоритет звукоизобразительного начала повлек за собой своеобразные приемы формообразования в произведениях Дебюсси. На смену расчлененности, структурной симметрии, контрастным сопоставлениям тем пришла вариантная повторность. Принцип вариантной повторности небольших мелодических ячеек и крупных построений, сливающихся в единый поток звукового движения, был воспринят Дебюсси из музыки звукоизобразительной. Самые разные звуковые пейзажи, будь то Шестая симфония Бетховена, симфоническая картина Римского-Корсакова «Садко» или вступление к «Золоту Рейна» Вагнера, отличает в интонационном отношении от музыки сугубо лирической и объединяет между собой принцип вариантной повторности. Примечательной стороной этого принципа у Дебюсси является то, что он выступает не как подчиненный или сопутствующий другим, не в отдельных частях произведения или тогда, когда речь о законченной форме вообще может и не возникнуть (например, в операх Вагнера), а как ведущий, распространяющийся на всю форму в целом и определяющий ее.

Как главный формообразующий принцип вариантная повторность реализуется в инструментальной музыке Дебюсси в ряде вариаций, каждая из которых состоит из какой-либо темы фонового характера, вырастающей из нее темы мелодического склада и последующего растворения ее в фоновом тематизме. При этом всякая вариация становится микроволной, где в мимолетных колебаниях от фонового тематизма к мелодическому осуществляется диалектическая связь индивидуального, личного и общего. Классический пример вариаций — в ноктюрне «Сирены». Первую вариацию (т. 1—11) можно принять за традиционное вступление: фигурационное изложение гармонии при почти полном отсутствии мелодии, тембровая многокрасочность характеризуют ее облик. Кульминацией первой вариации и началом второй является соло английского рожка (т. 5 после ц. 1) — один из примеров кристаллизации мелодического тематизма из фонового. С измененного повторения темы английского рожка начинаются все последующие вариации ноктюрна: 3-я вариация — с т. 5 после ц. 2, 4-я вариация — с т. 5 после ц. 5, 5-я вариация — с ц. 8, 6-я вариация — с т. 6 перед ц. 11. Кульминациями в них также являются варианты этой темы: скерцозного характера в 3-й вариации (т. 1 до ц. 4), перерастающая в лирическую напевную тему струнных в 4-й вариации (ц. 6). Одновременно с этим секундовые интонации засурдиненных валторн

в 1-й вариации (ц. 1) повторяются деревянными духовыми и хором во 2-й вариации (ц. 2), звучат у валторн без сурдин в 3-й вариации (ц. 5), перерастают в тритоновую интонацию трубы (т. 4 после ц. 7). Конфликтное полифоническое сочетание двух тем, выросших из первой вариации, мы находим в 5-й вариации (ц. 10) — кульминации всего произведения. 6-я, завершающая вариация — итогового характера: в ней частично восстанавливается образно-эмоциональная неопределенность благодаря сложному тембровому колориту и сочетанию многих тем из предшествующих вариаций. Как легко заметить, вариации у Дебюсси — не статичные, неизменные. Вместе с повторностью исходного образно-тематического зерна в них происходит обновление, расширение интонационного материала, утверждение новых интонаций в качестве исходных, экспозиционных, расслоение фактуры на несколько разнородных, контрастных тематических пластов. Вариации постепенно становятся масштабнее, процесс рождения мелодий из фонового тематизма может превращаться в чередование двух тематических комплексов — с опорой на фоновый тематизм и мелодический.

Три симфонических эскиза «Море» есть не что иное, как три вариационных цикла, выросших из выступительного раздела I части. Своеобразие этого сочинения состоит в том, что оно не имеет самостоятельного тематизма в каждой части, равно как и композиции. Анализ произведения обнаруживает тесную взаимозависимость всех частей, обусловленность тематизма последующих частей тематизмом предшествующих. И хотя каждой из частей присуща относительная замкнутость композиции (трехчастная с тональной репризой в I части, сочетание трехчастности с рондообразностью во II части, вариации на две темы в III части), все-таки это сочинение в целом тяготеет к вариационному циклу.

Вступительный раздел «Моря» многосоставен: фоновая фактура у струнных, образующая неполный пентатонный лад си минора дорийского; вырастающая из фонового фактуры со звука *соль-диез* интонация восходящей секунды у гобоя, намекающая мелодическую сферу произведения; контрастным первым двум темам противопоставляется хорального склада унисон английского рожка и засурдиненной трубы. Этот вступительный раздел — исходный тезис всего сочинения. Дальнейшее развитие происходит по пути усиления контраста между звукоизобразительным началом и выразительным. Кроме того, во вступительном разделе параллельно тому, как из фонового тематизма вырастает интонация гобоя, кристаллизуются функциональные признаки созвучий, а вместе с появлением призрачного, фантастического тембра засурдиненной трубы и английского рожка функциональность гармонических вертикалей преодолевается: доминантовая сфера си минора — фа-диез минор — сменяется глубокой субдоминантовой — до минор. Эта вибрация «кристал-



лизация функциональности — преодоление функциональности» осуществляется во всех остальных частях «Моря», являясь важным дополнительным средством для обнаружения связи личного и объективного.

Из пентатонной фоновой фактуры вступительного раздела возникают все фигурационные приемы изложения гармонии в I части, фонового тематизма во II и III частях. Из восходящей интонации гобоя рождается тема валторн в I части (ц. 3), английского рожка во II части (ц. 21). Другой ряд вариантов из интонации гобоя можно заметить в ниспадающем пассаже флейт в начале II части, в теме скрипок (ц. 19), в теме двух флейт в начале III части и в лирической кульминации всего произведения — до-диез-минорной теме финала. В процессе развития могут возникать темы, синтезирующие в себе элементы контрастных образных планов вступительного раздела. Например, тема си-бемоль-мажорного эпизода из I части является лирическим вариантом исходного фонового тематизма. Значение некоторых тематических элементов может меняться в зависимости от того, звучат ли они в процессе лирического накопления или на спаде лирической волны. Сравним две интонации валторн (ц. 3 и 5). В первом случае интонация валторны возникла из фонового тематизма, ее назначение — в кристаллизации мелодии, лирического начала. В другом случае этот же интонационный оборот звучит после более экспрессивной темы струнных, поэтому в сравнении с ней становятся рельефнее пейзажные признаки. Но как бы ни были разнообразны варианты лирических тем, все они исчезают в фигурационном изложении гармонии, «снимаются» фоновым тематизмом, неожиданными вторжениями третьей темы. Эти фактурные смещения обозначают наступление новой вариации. «Волны» вариаций отчетливо просматриваются во всех частях симфонических эскизов, говоря о постепенном нарастании контрастов между звукообразительным началом и лирическим. В «От зари до полудня» — вступление, ре-бемоль-мажорный эпизод с двумя микровариациями (т. 4 до ц. 3, ц. 7), си-бемоль-мажорный эпизод с двумя микровариациями (т. 2 до ц. 9, ц. 10), тональная реприза-кода. В «Играх волн» — вступление, ц. 19, 23, 26, т. 4 до ц. 29, ц. 33, код — ц. 39. В «Диалоге ветра с морем» — вступление, т. 14 после ц. 43, ц. 47, т. 9 после ц. 57, код — ц. 61.

Композицию «Фейерверка» можно рассмотреть как состоящую из десяти вариаций. 1-я вариация (т. 1—17) строится на смешении двух целотонных звукорядов с выделением в качестве устоя звукоряда *ля-бемоль — си-бемоль — до — ре*. 2-я вариация (т. 18—34) утверждает в качестве устоя другой целотонный звукоряд, а в дальнейшем — доминантовую сферу тональности фа мажор. 3-я и 4-я вариации (т. 35—44, 45—56) возникают на основе прерванного каданса: доминантсептаккорд фа мажора из 2-й вариации разрешается в доминантсептаккорд с понижен-

ной квинтой до мажора, а доминантсептаккорд с пониженной квинтой до мажора в свою очередь — в доминантсептаккорд с пониженной квинтой соль мажора в 4-й вариации. 5-я, 6-я, 7-я вариации (т. 57—70) можно объединить в серединную часть прелюдии. Гармоническое развитие в ней более определено в функциональном отношении, появляются красочные терцовые сопоставления. Далее следует 8-я вариация — предыктового характера, 9-я вариация — сокращенная реприза и 10-я — кода с политональным сочетанием двух тем: в ней в новом качестве восстанавливается двойственность ладогармонического изложения из фонового тематизма I части.

В 1-й вариации прелюдии «Что видел западный ветер» (т. 1—14) также можно найти двойственность ладовых тяготений, приводящую к образованию целотонного звукоряда на фоне тонического органного пункта. Неопределенность ладовых тяготений этого целотонного звукоряда является фактором, стимулирующим гармоническое развитие. Последующие две вариации образуют две волны нарастания. Первую волну — с кульминацией на доминантсептаккорде си-бемоль мажора (т. 21—22), вторую волну — с кульминацией на доминантсептаккорде соль-диез минора (т. 47—49). В предыктовом разделе и репризе-коде восстанавливается двойственность ладовых тяготений, напоминающая начало прелюдии. Вариации прелюдии «Ветер на равнине» строятся на сопоставлении двух тем фонового характера, в «Туманах» — на сопоставлении темы фонового характера и речитативно-декламационной. Необычны в них ладо-тональные переходы — ассоциативным путем, когда тональность оформляется на основе высотно-акустических связей, возникающих в верхнем звуковом слое предшествующей темы («Туманы», т. 10—17).

Вариантность в фортепианных сочинениях Дебюсси имеет свои особенности, обусловленные тем, что здесь отсутствует многоголосная оркестровая фактура, поэтому важнейшая роль в формировании вариационных волн принадлежит ладотональному развитию. Вариантный метод при этом находит выражение в том, что подчеркивается тот или иной тональный устой исходного фонового тематизма («Туманы», «Фейерверк»), акцентируется тот или иной целотонный звукоряд («Что видел западный ветер», «Фейерверк»), варьируется сам принцип двойственности ладовых тяготений. Аналогично интонационно-тематическому развитию оркестровых сочинений в фортепианных также происходит кристаллизация мелодического тематизма из фонового, более отчетливое выявление функционального значения гармонических вертикалей. Явное сходство с драматургией симфонических произведений возникает и в том, что мелодии исчезают в фоновом тематизме, функциональные свойства гармонических вертикалей лишь намечаются, а не реализуются, так как кульминационный аккорд или исчезает в гармонической фигурации,



или функциональное значение его вновь становится двойственным. В заключительных разделах восстанавливается множественность ладовых тяготений первоначального фонового тематизма, правда с небольшим «знаком» результативности: вместо фигурационного изложения двух целотонных звукорядов — их политональное разрешение, вместо неустойчивой доминантовой функции начального фонового тематизма — «устойчивые» целотонные комплексы на тоническом басу. Двойственность тяготений исходного гармонического комплекса, ладотональная переменность, ассоциативное формирование функциональных признаков тональности или аккордовых комплексов — все эти приемы возникли в результате претворения вариантного метода в фортепианных сочинениях с фоновым тематизмом в качестве экспозиционного. Теперь эти приемы, отторгнутые от звукоизобразительной фактуры (фонового тематизма, фигурационного изложения гармонии), сами стали носителями звукоизобразительного начала.

Вариантный метод, проникая в традиционные структуры, явственно деформировал процесс формообразования в них, ибо этот метод вступал в противоречие с их содержательными сторонами: контрастным сопоставлением тем, четким структурным членением, соподчиненностью частей — то есть со всем тем, что составляет наивысшее достижение формообразующих принципов классицистского искусства. Вариантный метод, базирующийся на сходстве, подобии, а не на различии частей, исключал или преодолевал образно-тематические контрасты, композиционную замкнутость созданием иного типа интонационно-тематического развития<sup>8</sup>. О преодолении замкнутой формы можно говорить как в связи с крупными произведениями («Море», «Сирены»), так и с небольшими фортепианными миниатюрами. Общим в анализе их формы будет одно: в потоке многочисленных приемов звукоизобразительной трактовки фактуры преодолевалась функциональная однозначность частей.

Обратимся к фортепианной прелюдии «Холмы Анакапри». Вступление, хотя и подготавливает основной тематический материал и главную тональность, все-таки содержит двойственность

<sup>8</sup> Опора на устойчивые признаки традиционных структур, главным образом сложной трехчастной репризной формы Шопена, особенно заметна в ранних фортепианных сочинениях Дебюсси. Духовное родство Шопена и Дебюсси в них ощутимо настолько, что вспоминаются такие, казалось бы, незначительные факты из жизни французского композитора, как то, что первым фортепианным учителем Дебюсси была ученица Шопена, что в своих рецензиях и статьях Дебюсси говорил о Шопене с чувством глубокого восхищения, что в последние годы жизни он редактировал сочинения польского композитора. И хотя воздействие Шопена на Дебюсси было не только прямым, но и через старшего современника Форэ, в анализе композиции у Дебюсси здесь всегда присутствует мысленное сравнение с классическим типом трехчастной формы, представленной у Шопена.

ладовых тяготений: с одной стороны, подчеркнутое применение пентатоники, с другой — неразрешенный звук *ля-диез*, неожиданно «повисающий» в верхнем регистре. Роль его становится понятной из дальнейшего развития. Благодаря ему и акцентированию терции *ре-диез* — *фа-диез* начальная тема звучит в тональности *ре-диез* минор, а не в главной — *си* мажор. Создается противодействие конструктивным элементам формы со стороны ладотонального развития: вступление подготавливает главную тональность пьесы *си* мажор, а экспозиционный тематический материал «повисает» в *ре-диез* миноре. Изложение начального тематизма становится менее устойчивым, между вступлением и экспозицией основной темы сглаживаются различия в формообразующих функциях. Эта тема написана в форме периода с дополнением (т. 11—25). Ее продолжение (т. 25—30) можно принять за вариантное повторение периода, но весьма своеобразное. Фразы усечены, нет не только структурного объединения фраз — внешней формы логического обобщения, — отсутствует даже обычное повторение. Мелодия останавливается на звуке *ре-диез*, и этот звук переинтонируется из ноны доминантового аккорда *соль* мажора в терцовый тон *си* мажора. И с него начинается новая тема в *си* мажоре. По местоположению эта тема (т. 32—49) должна была стать репризой простой трехчастной формы, но по качеству тематического материала она воспринимается как дополнение, вариант начального тематизма. Дальнейший переход к средней части прелюдии (т. 49—65) осуществляется аналогично, путем ладового и тематического переинтонирования. Тематизм средней части вводится незаметно, также плавно метрически четкая двудольность переливается в вальсовую трехдольность. В репризе все темы даны в «редуцированном» виде, каждая вводится по принципу исключаящего контраста. Пьеса заканчивается звукорядом *си* — *ре-диез* — *фа-диез* — *соль-диез* — *ля-диез*, объединяя тональные устои *си* мажора и *ре-диез* минора.

Другой пример — «Сады под дождем». Начальная тема изложена — по аналогии с классицистской темой — в форме одного предложения периода (т. 1—7). Так как эта тема структурно не замкнута, она утрачивает до некоторой степени свои экспозиционные черты. Ее интонационное развитие выглядит тоже довольно свободным. Следующее за начальной темой построение (т. 8—15) можно было бы принять за второе предложение начального периода, но оно лишь вариантное повторение первого: ведь это построение заканчивается так же неустойчиво, как и первое. Эпизод связующего характера (т. 16—24) напоминает разработочные эпизоды сонатной формы. Небольшая середина (т. 25—30) не осознается, собственно, как середина простой трехчастной формы, не осознается также в полной мере контраст ее тематического материала с начальной темой. Этот эпизод подавляется потоком неустойчивого движения



(т. 37—74). Тема средней части (т. 75—99) также не уравнивает материал разработочного типа. Она остается лишь мимолетным эпизодом в общем звуковом движении. После краткого ее изложения быстро наступает предыкт (т. 100—125) — вновь материал разработочного характера — и сокращенная реприза-кода.

Так, в образно-интонационном развитии композитор отдает предпочтение неустойчивым формам звукового движения: вступительным, связующим, разработочным, предыктовым построениям, за которыми отступает на второй план экспозиционный характер начальных или контрастных тем. Тематизм вступительного характера берет на себя задачу экспонирования основной темы («Море», «Сирены», «Что видел западный ветер», «Унди́на», «Терраса, посещаемая лунным светом»). Если же тема строится согласно канонам классического периода, функциональность ее экспозиционных признаков во многом преодолевается. Два предложения начального периода заканчиваются в равной степени неустойчивой каденцией («Дельфийские танцовщицы»), от начального периода остается одно предложение с остановкой на неустойчивой гармонии («Золотые рыбки», «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют», «Сады под дождем»), основная тема звучит в доминантовой тональности, в то время как вступление — в главной тональности («Унди́на»), или второе предложение начального периода возникает как дополнение к первому («Развалины храма при свете луны»), вводится дополнение к двум предложениям начального периода, основывающееся на иных жанровых признаках («Дельфийские танцовщицы»), во втором предложении отсутствует объединяющая фраза первого предложения («Паруса») и т. п.

В связи с введением вариантного метода интонационно-тематического развития исчезла необходимость кульминации как переломного момента. Поэтому понимание кульминации у Дебюсси довольно необычно. Во-первых, невозможно указать на кульминацию в произведениях Дебюсси как на «точку» в интонационно-тематическом развитии. Как правило, это крупный и протяженный раздел формы, скорее напоминающий по аналогии с обычными кульминациями лишь подход к ней. Во-вторых, кульминации Дебюсси не являются высшей переломной точкой в развитии, а расширенным воспроизведением первоначального или предшествующего эмоционального состояния («Золотые рыбки», т. 46—54, «Сады под дождем», т. 43—45). Кульминационные мелодии всегда исчезают в фоновом тематизме, в менее индивидуализированных интонациях («Терраса, посещаемая лунным светом», т. 28—32), доминантовость «кульминационных» гармоний снимается субдоминантностью последующих («Паруса», т. 42—47), сложные ладовые тяготения не находят своего полного разрешения («Мертвые листья», т. 32) и т. п. Кульминации в произведениях Дебюсси не создают ка-

чественного перелома в образно-интонационном развитии, они всегда «сломленные». А «сломленная» кульминация в форме есть свидетельство исчезновения композиционного центра произведения. Тем самым нарушается логическая соподчиненность частей формы, до некоторой степени утрачивается главенствующее значение первой темы.

Когда в произведениях Дебюсси исчезает кульминация как высшая, переломная точка в развитии, исчезает и результативность процесса, способная утвердить исходный тематизм как главенствующий. Реприза уже не в состоянии дать первую тему-образ на более высокой динамической ступени. Поэтому начальный тематический материал появляется в репризе посредством неожиданного вторжения («Отражения в воде», т. 30), или в репризе дается новый тематический материал, а начальный переносится в код («Дельфийские танцовщицы», «Ароматы и звуки в вечернем воздухе реют»). В репризе осуществляется постепенное или внезапное возвращение к исходному эмоциональному строю. Поэтому реприза не является логическим выводом, итогом предшествующего развития. Она оставляет за собой функцию заключительного раздела только в том, что сохраняет различные образно-тематические элементы из предшествующих частей. Реприза объединяет многие темы из предшествующего развития, но не синтезирует их, а оставляет каждую в неприкосновенности, первозданной свежести.

Таким образом, трехчастная форма с подъемами, кульминацией, утверждением начального образа в качестве главного выравнивается в цепь набегающих один за другим тем-образов. Традиционные части структуры уже не обладают в полной мере присущими им функциональными признаками, а содержат лишь тенденцию определенного раздела формы. В прелюдии «Затонувший собор» — экспозиционного (т. 1—15), срединного (т. 16—28), кульминационного (т. 28—41), предыктового (т. 42—46), репризного. В прелюдии «Терраса, посещаемая лунным светом» — вступительного (т. 1—9), связующего (т. 10—12), экспозиционного (т. 13—24), кульминационного (т. 25—31), заключительного. В «Воротах Альгамбры» — вступительного (т. 1—4), экспозиционного (т. 5—24), срединного (т. 25—41), разработочного (т. 32—66), кульминационного (т. 67—72), предыктового (т. 73—100), заключительного разделов и т. п. Тенденция к незаметным, переливающимся переходам может усиливаться, перерастая в вариационную форму, когда ее различные части становятся еще более близкими, как бы вариантами одного тематического зерна («Девушка с волосами цвета льна», «Вереск»). Конечный «результат» в произведениях Дебюсси близок начальному строю чувств. Отсутствие итоговой функции в репризе смыкает в эмоционально-смысловом отношении начало произведения и его окончание. Смысловая высота репризы не поднимается на высшую ступень, она равнозначна



экспозиции. Произведение Дебюсси становится «открытым», не замкнутым в единую динамическую композицию. Тем самым Дебюсси утверждает свое, новое понимание композиции, свободное от традиционных схем.

Дебюсси достиг в максимальной степени отождествления музыкального звучания с пейзажностью. Об этом говорят многочисленные звукоизобразительные приемы в его сочинениях. Для Дебюсси, как ни для какого другого композитора, принципиально важным стало доверие непосредственному впечатлению от природы. Разнообразные эмоциональные ощущения он детализировал в оттенках пейзажа и достиг тем самым предельной слитности душевных переживаний человека и природы. Благодаря этому романтическая идея «бегства художника от действительности» получила совершенную, безукоризненную интерпретацию. Казалось, теперь должны были бы раскрыться самые светлые, созидательные стороны мироощущения композитора. Но этого не произошло. Духовная близость человека и природы, желание эмоционального ассонанса настроений человека и окружающего его пейзажа было лишь иллюзией. Созерцательное отношение художника к природе было поднято у Дебюсси на высоту трагически неразрешимого конфликта художника и окружающей его реальности.

Преодоление Дебюсси композиционно-структурных норм классицистского искусства было утверждением не только новых формообразующих принципов, но и нового метода познания действительности. Ведь целостность композиционного замысла, структурная стройность, соподчиненность частей классицистской формы являли собой и содержательные стороны классицистского искусства<sup>9</sup>: идею об универсальности человеческого разума, о тождестве реального мира и субъективного представления о нем, о могуществе человеческого сознания, способного познать и овладеть любыми явлениями реального бытия. Существование у Дебюсси формы разомкнутой, «открытой» внешне свидетельствовало о том, что был сломлен последний оплот (после ладогармонического развития, тематизма и т. п.) эстетических норм классицистского искусства, что изначальная апелляция к абстрактной, отвлеченной идее обнаружили свою несостоятельность. Утрата приоритета изначальной идеи, пред-установленности в познании и отражении окружающей действительности говорили об исчезновении классицистских критериев

<sup>9</sup> «Форма есть не только конструкция, но и мирозерцание. Притом ее преимущество перед тем мировоззрением, которое мы извлекаем из высказываемых взглядов, идей и т. д., состоит в том, что здесь миропонимание живет вещественно, материально — его можно осязать.

Форма — это освоение бытия и человека... Через форму кусок бытия... становится чем-то, то есть определенным содержанием» (Гачев Г. Содержательность художественных форм. М., 1968, с. 39).

объективного представления о реальности, об утрате ощущения тождественности субъективного восприятия явлениям и предметам реальной жизни. В том, что Дебюсси необыкновенно конкретизировал видение предметов окружающей действительности и в то же время утратил ощущение тождественности их его личным, субъективным впечатлениям, обнаружилась противоречивость художественного метода Дебюсси. Это несоответствие между стремлением композитора к правдивому отражению действительности и реальными возможностями воплощения, своеобразное разрешение этого несоответствия можно проиллюстрировать на примере одного из ранних звуковых пейзажей — «Лунном свете».

Если отрешиться на некоторое время от названия произведения, то можно без труда обнаружить его генетические связи. «Лунный свет» Дебюсси напел многие дуэты романтической оперы, апофеозы любви, гимны ночи, в особенности ноктюрн из II акта «Тристана и Изольды». На непосредственное происхождение от оперного дуэта указывает бемольная тональность, вокальная, ариозно-декламационная природа мелодического развития, традиционные, параллельными терциями приемы изложения вокального дуэта, трехдольный размер с характерным ритмом смены гармоний  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Кроме того, с оперным дуэтом пьесе Дебюсси объединяет волнообразность интонационного развития, лишенная тематического контраста-противопоставления, затухающая реприза-кода — как будто сцена прощания и даже хотя бы то, что начальный вокальный «дуэт» в моменты «пауз» дополняется значительным «симфоническим» развитием. Возникает впечатление, что Дебюсси сделал вокальный дуэт романтической оперы инструментальной пьесой, перенес его выразительные возможности в сферу инструментальной музыки. Названием произведения — «Лунный свет» — стал отдельный побочный, но существенно важный конкретный элемент сценического действия. Пьеса «Лунный свет» возникла ассоциативно из недр театральных впечатлений, из глубокого ощущения главного настроения сцены, умения точно сформулировать содержание этой сцены. Поиски образности программных инструментальных сочинений в театральной музыке, а не в непосредственном наблюдении реальности — явление глубоко типическое для французских композиторов. Дебюсси, например, очень часто сопоставляет с французскими клавесинистами XVIII века, находя у них общее в принципах интонационного развития, в тяготении к рондообразным формам, в разомкнутой множественности разных впечатлений. И эта аналогия реальна еще и потому, что клавесинная музыка XVIII столетия и инструментальные сочинения Дебюсси — два периода французской инструментальной музыки, во многом выросших на основе образов современных им музыкальных театров. «Все эти характерные черты оперной и балетной музыки отразились на содержании клавесинной музы-



ки, — пишет А. Юровский, — ...большинство клавесинных пьес являются танцами, переложенными из балетной музыки»<sup>10</sup>.

Своеобразной чертой программности инструментальных сочинений Дебюсси является ее связь с музыкальным театром романтических традиций, причем в его наиболее специфическом преломлении. Образно-эмоциональная зависимость пьесы Дебюсси от романтической оперы — это зависимость инструментального сочинения от центральных эпизодов романтических опер — сцен любовного созерцания. Настроение любовного созерцания композитор переносит в свою инструментальную пьесу. Но Дебюсси дает качественно иное выразительное значение содержанию этой сцены. «Лунный свет» Дебюсси — это самостоятельная инструментальная пьеса, в то время как оперная сцена — лишь часть общей драматургической концепции. «Вырывая» сцену любовного созерцания из контекста оперы, Дебюсси освобождает это психологическое состояние романтических героев от сопутствующих драматургических аспектов. Настроение любовного созерцания Дебюсси превращает в настроение индивида, созерцающего пейзаж; то есть логику развития любовного чувства композитор поворачивает вовне, от внутреннего состояния героев к наблюдению окружающей реальности. Восприятие действительности становится ее чувственно-эмоциональным постижением.

В опере «Тристан и Изольда» Вагнер главное внимание уделил раскрытию двойственного облика темы любви, утверждению ее как вечной, торжествующей и непременно трагической, неосуществимой. Огромная заслуга Вагнера заключается в том, что диалектику любовного чувства, переливы контрастных настроений он довел до высочайших пределов выразительности и, кроме того, освобождением ее от побочных сюжетных коллизий подтвердил символическое значение этой темы в романтическом искусстве как стремления художника к прекрасному идеалу и неосуществимость этой мечты. Но тема любовных томлений в связи с определенным программным замыслом пьесы Дебюсси существенным образом меняется. Здесь тема любовных томлений уже не выражение настроений героев, а неотъемлемое качество самого пейзажа, картины природы. Лирический план дуэта переосмысливается композитором в пейзажный. И здесь своеобразно преломляется романтическая тема любви. Символическое значение ее как мечты о недостижимом идеале в «Лунном свете» стало говорить о красоте окружающего мира, о желании художника постичь прекрасное в действительности и еще о том, что этому стремлению художника всегда будет сопутствовать сознание невозможности достичь подлинной гармонии человека с природой. Восприятие мира, непосредственно-

эмоциональное, вне отвлеченного философского мышления характеризует «Лунный свет» и большую часть инструментальных сочинений, созданных им впоследствии.

Итак, образно-эмоциональная ассоциативность инструментальных сочинений Дебюсси имеет своим истоком так называемое «обобщение через жанр», «...выразительное применение жанра, обладающего свойством выражать в „опосредствованном“ виде эмоции, мысли, объективную правду»<sup>11</sup>. «Обобщение через жанр» ко времени творчества Дебюсси имело уже многовековую историю развития. И всегда настроение художника, его эмоциональное состояние, выраженное через то или иное «обобщение через жанр», было заключено в строгую конструктивную схему, соподчинено с заданной концепцией произведения и тем самым отождествлялось с «объективной правдой». Но в условиях разомкнутой формы Дебюсси «обобщение через жанр» уже не является настроением, претендующим на объективную оценку явлений окружающей действительности, а представляет собой ассоциацию субъективного свойства. Содержательные стороны «обобщения через жанр» в классицистском понимании основательно подрывались и предшественниками Дебюсси, композиторами-романтиками. Но полностью их преодолеть не удавалось. Одночастные симфонические поэмы Листа, к примеру, несмотря на ряд отличительных признаков, в самом принципе монотематизма опирались на заданность, преднамеренность идейного замысла. У Дебюсси же «обобщение через жанр», освободившись полностью от предустановленности классицистского искусства, превратилось в ассоциацию. Ее выразительное содержание по сравнению с классицистским «обобщением через жанр» стало более первозданным, непосредственно-эмоциональным, оно приняло на себя основную эмоционально-смысловую нагрузку, синтезировав множество психологических состояний, драматических ситуаций, ранее с ним связанных. Поэтому эмоциональное содержание жанровых обобщений у Дебюсси стало более весомым, многозначным, ассоциативно многоступенчатым, символистски емким.

Обратимся, к примеру, к симфоническому ноктюрну «Празднества» и попытаемся объяснить появление столь необычной программы, предпосланной композитором: «Празднества — это движение, пляшущий ритм атмосферы с взрывами внезапного света, это также эпизод шествия (ослепительное и химерическое видение), проходящего сквозь праздник и сливающегося с ним; но фон остается все время — это праздник, это смешение музыки со светящейся пылью, составляющее часть общего ритма». По музыкальному содержанию «Празднества» Дебюсси можно сопоставить с традиционными картинами итальянского карна-

<sup>10</sup> Куперен Ф. Пьесы для клавесина. Предисловие А. Юровского. М., 1937, с. VI.

<sup>11</sup> Альшванг А. Избр. соч., т. 1. М., 1964, с. 100.



вала — «Итальянским каприччио» Чайковского или «Римским карнавалом» Берлиоза. Здесь, так же как и в «Итальянском каприччио», стремительное движение тарантеллы противопоставляется маршевому эпизоду, полному сдержанной трагической силы. Но у Дебюсси в отличие от Чайковского жанровые обобщения не дают картины реального празднества. В условиях разомкнутой формы они лишаются объективного — в понимании классицистского искусства — знания, представления действительности, поэтому и производят впечатление нереальных, созданных лишь воображением композитора поэтических видений, образно-эмоциональных ассоциаций. В результате праздничность карнавального шествия трансформируется в «пляшущий ритм атмосферы с взрывами внезапного света», а трагического характера средний раздел воспринимается в аспекте «ослепительного и химерического видения».

Таким образом, ассоциации в музыке Дебюсси стали не только главенствующей, но и единственной формой общения художника с действительностью. Благодаря тому, что посредством ассоциаций можно передать существо созерцаемого объекта не в прямом значении, а в побочном, второстепенном, композитор ощущает в себе неизмеримо большие по сравнению с романтиками возможности в художественном отражении действительности. Посредством ассоциаций композитор придает своим жизненным впечатлениям новую конкретность и изысканность. О художественном завоевании новой конкретности реальной действительности говорят причудливые названия произведений Дебюсси. Но этот необычный аспект видения жизни, детально конкретизированный в названии, возможен лишь потому, что реальный мир отражается в ассоциативных настроениях. Способность Дебюсси к образно-ассоциативному мышлению явилась результатом многовекового опыта эстетического осознания действительности. Над лирическим пейзажем Дебюсси тяготеют ассоциации, рожденные долгим процессом восприятия природы. Ведь вызвать в себе, созерцанием «Облаков» меланхолическое настроение, созвучное, по замечанию А. Алышванга, романсу Мусоргского «Окончен праздный, шумный день», это значит в продолжительном предшествующем развитии искусства не однажды наделять окружающие нас явления, природу субъективными эмоциональными ощущениями.

Ассоциативные связи между человеком и природой ко времени творчества Дебюсси стали так многообразны и устойчивы, что они позволили композитору взять их обратную логическую последовательность: не от человека к природе (предположим, «я вижу мир сквозь призму своего настроения»), а от природы к человеку (предположим, «я вижу мир в богатстве запечатленных в нем настроений»). Эта зависимость настроений человека от природы позволяет говорить о том, что Дебюсси ассоциативно воспринимает в окружающей природе лишь то, что имело

место до него в истории лирического восприятия природы. Правда, развив ассоциативное чутье, композитор может обогатить видение предметов, пейзаж новыми, быть может весьма далекими ассоциативными настроениями, но их содержание всегда будет устойчиво и общепринято.

Процесс восприятия окружающей действительности в ассоциативных настроениях — это их чувственно-эмоциональное постижение. В начальных темах у Дебюсси слышится не столько музыкальное оформление некоей логической мысли, сколько ощущение, чувственно-эмоциональный поиск ее. И в становлении формы, освобожденной от изначальной предустановленности классицистского искусства, стимулировались, выдвигались на первый план ассоциативные приемы художественного мышления, бывшие второстепенными у венских классиков и у романтиков. Конструктивные элементы организации формы отступали перед логикой интуитивно-эмоциональной. Развитие являло собой живой поток настроений. В последовании нескольких тем, не соподчиненных между собой, как бы осуществляется процесс рождения образа, воссоздается текучая атмосфера непрерывного движения настроений. Каждое настроение мимолетно, быстротечно, потому что в следующий момент другое настроение также значительно, весомо. Поэтому в логике развития настроений у Дебюсси по сравнению с предшественниками происходит явное смещение акцентов: конечной целью воздействия в произведениях Дебюсси является воспроизведение множества эмоциональных впечатлений, возникающих в процессе созерцания, но композитор никогда не поднимается до желания дать «объективное» представление о реальности. Образное обобщение в классицистском понимании остается за пределами художественного мышления Дебюсси. Как будто бы цель, к которой стремится творческое воображение художника — прийти к объективному знанию, представлению о реальной действительности, к тому, что для его предшественников является исходной точкой образного мышления, — для французского композитора остается недостижимым. В момент наивысшего развития Дебюсси близок к образному обобщению — определению исходного эмоционального состояния в качестве главенствующего. Но оно так и остается ведущим только потому, что оно первое. Примат непосредственного впечатления, эмоционального переживания, воспринятый Дебюсси от романтиков, вырастает в его творчестве в единственный способ эстетического осознания действительности.

Итак, мировосприятие композитора по своей целенаправленности объективно, так как в его основе лежит желание отобразить конкретные явления, существующие реально. Но объективное начало становится всего лишь тенденцией. Оно служит лишь той плоскостью, в которой развертывается крайне субъек-



тивный способ эмоционального восприятия. В пейзаже Дебюсси соединяются противоположные, казалось бы несовместимые стороны: стремление к непосредственному подражанию природе и чувственно-эмоциональное постижение ее в ассоциативных построениях. И в этом отличительные свойства программности Дебюсси. Название произведения для композитора — это повод, предлог, а не подлинная реальная основа того или иного настроения. Программные названия говорят как будто бы о новой конкретности видения мира, а содержание этих произведений свидетельствует, наоборот, о крайне субъективном образно-эмоциональном прочтении их. В этой связи оказывается, что пристальное вглядывание художника в окружающий мир, все большее приближение к действительности стало в конечном счете способом открытия явлений и предметов, наиболее удобных и возможных для образно-ассоциативного прочтения в традициях романтического мировосприятия. Названия произведений Дебюсси почти полностью поглощаются кругом образов и тем романтической эстетики: тема странничества («Холмы Анакапри», «Паруса»), мотивы вечного движения («Что видел западный ветер», «Туманы», «Ветер на равнине», «Море»), поэтизация античного искусства («Дельфийские танцовщицы», «Канопа», «Сирены», «Послеполуденный отдых фавна»), средневековья («Затонувший собор», «Ворота Альгамбры»), образы народной поэзии («Ундина», «Феи прелестные танцовщицы»), ориентальные мотивы («Пагоды») и, конечно, пейзажные зарисовки («Терраса, посещаемая лунным светом», «Золотые рыбки» и т. п.). Напрашивается аналогия с поэтическим символизмом. «...Символисты, принципиально отвращающиеся от злободневности и современности как наиболее конкретных проявлений подлежащей преобразению реальной действительности... позволяют своей поэтической эмоции „встречаться“ только с такими образами внешнего мира, которые либо отрицают повседневность и современность... либо нейтральны по отношению к ней... Пристрастие к тем или иным отрезкам „прошлого“, к тем или иным экзотическим темам, к таким-то и таким-то кускам пейзажа создает у каждого поэта его систему образов, лирическое маневрирование которыми и есть метод передачи его „чувства мира“, и его внутреннего опыта, и есть метод строительства в новой „идеальной действительности“»<sup>12</sup>.

Новый «идеальной действительностью» была для Дебюсси действительность, рожденная ассоциативными настроениями. Не корректирующиеся теперь непосредственными впечатлениями от реальности, они открыли простор субъективизму в его восприятии. Процесс образного развития лишился той предопределенности, каким он обладал до Дебюсси, а подчинился свободной импровизационности художественного воображения, поня-

той как творческая необходимость. Поэтому внешний мир в произведениях Дебюсси существует лишь как непрерывный поток ассоциаций, подлинной реальностью признается только то, что возникает в эмоциональной памяти, сознании. Ретроспективный характер художественного мышления Дебюсси при этом очевиден. Источник ретроспективной тенденции у Дебюсси — в склонности романтического художника к самоанализу, интроспекции, перерастающей в созерцательную, а затем и в созерцательно-отстраненную позицию. Внимание романтического художника к многогранному познанию своего внутреннего мира у Дебюсси абсолютизируется, обособляется до такой степени, что предметы и явления окружающего мира становятся для него лишь поводом, чтобы погрузиться в свои ощущения, воспоминания. «Я творю свои произведения сквозь нежный туман далеких воспоминаний», — говорил о себе Дебюсси. Или: «Я работаю над тремя симфоническими эскизами, озаглавленными: первый — прекрасное море у островов Сангинер; второй — игра 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. Но у меня бесчисленные воспоминания; по моему разумению, это стоит больше, чем реальность, привлекающая которой обычно слишком тяжело давит на вашу мысль»<sup>13</sup>. Так, пейзаж, являющийся в романтической музыке воплощением прекрасного, превращался у Дебюсси в источник мечты, царство романтического сновидения.

До сих пор речь шла о том, что процесс возникновения ассоциативных настроений у Дебюсси — свободный, подчиняющийся только его воображению. Но настало время сказать, что импровизационность — мнимая, что свобода рождения ассоциаций — это лишь свобода от классицистских норм художественного мышления. Поток ассоциативных настроений у Дебюсси всегда закономерен, имеет свою логику и позволяет говорить о его определенной идейной направленности. Музыкальный стиль Дебюсси, раскрытый только через новые формообразующие приемы, не пошел бы дальше опытов статичной композиции. Но он стал значительным художественным явлением потому, что в обновленном видении жизни открыл новый вид драмы, конфликта.

Обратимся к прелюдии «Терраса, посещаемая лунным светом». Здесь композитор стремится постичь существо созерцаемого объекта в его чувственно-гедонистическом значении. Под влиянием воображения композитора поэтически оживает созерцаемый объект. Состояние созерцания проходит несколько стадий, и в логике следования жанрово-тематических эпизодов нетрудно увидеть аналогию романтической оперной сцене лю-

<sup>12</sup> Рыкова Н. Современная французская литература. Л., 1933, с. 50.

<sup>13</sup> Цит. по кн.: Кремлев Ю. Клод Дебюсси. М., 1965, с. 488.



божного созерцания: от зыбкого пейзажного фона — к жанровой картине, далее — к романтическому вальсу и центральному эпизоду — дифирамбическому хоралу. На образно-тематическое сходство «Террасы, посещаемой лунным светом» и пьесы «Лунный свет» обратил внимание французский пианист А. Корто<sup>14</sup>. Но при самом беглом сравнении этих пьес становится сразу же ясно, что в «Террасе, посещаемой лунным светом» композитор драматизирует процесс восприятия, он обособляет противоположные грани настроений романтического художника в различных «обобщениях через жанр». Восприятие предмета у Дебюсси обнаруживает своего рода взаимодействие образных антитез. И хотя они имеют в своей предыстории образно-тематический конфликт классицистского типа, по сути своей являются антитезами сугубо романтическими: зыбкий лунный пейзаж и романтический вальс, зыбкий лунный пейзаж и экстатически возвышенный хорал, жанровая картина и гимн-хорал или жанровая картина и романтический вальс и т. п. Аналогичное сопоставление тем, рождающее конфликт романтического характера, мы находим и в других произведениях Дебюсси: звуки ночного пейзажа и ритмы хабанеры («Вечер в Гренаде»), патетический монолог-импровизация («Мертвые листья»), отголоски разных вальсовых мотивов («Феи прелестные танцовщицы»), напев в стиле старинных медитаций и возвышенная декламация («Канона»), хабанера и вновь речитативная декламация («Ворота Альгамбры») и т. д.

В условиях этого образного содержания глубокий выразительный смысл имеют композиционные особенности сочинений Дебюсси: «сломленная» кульминация, безытоговая реприза, сливающаяся с кодой. Если у композиторов-романтиков и позднего Бетховена затухающая реприза явилась результатом выработанной своеобразной поэтической семантики прощаний, уходов, то в музыке Дебюсси несостоявшаяся кульминация и безытоговая реприза-кода представляется ее продолжением — структурно-композиционной метаморфозой романтической мечты о недостижимом идеале. Это сама романтическая тема утраченных иллюзий, персонифицированная в композиционно-формообразующие свойства инструментальных сочинений.

Показательно будет также в этом отношении сопоставление прелюдии «Терраса, посещаемая лунным светом» и романса «О мечте» из цикла «Лирические прозы». Краткое содержание поэтического текста романса<sup>15</sup>. «Лунной ночью под сенью старых деревьев слышатся странные вздохи. Это плачут старые деревья. Они сожалеют о тех, кто ушел навсегда, о том, что

вместе с ними ушли дорогие воспоминания. Эти воспоминания умирают, как умирают рыцари по дороге к Граалю. И все это лишь сон, ибо душа поэта — это древние мечты». В музыкальном содержании романса — детальная эмоциональная разработка, даже «иллюстрация» смысловых нюансов поэтического текста. Первоначальная зыбкость поэтического видения подчеркнута гармониями увеличенного трезвучия, следующий за ним ариозный эпизод призван выразить лирико-созерцательные настроения героя, кульминация — романтический гимн ночи — прерывается фанфарными интонациями и хоралом. Сходство как образно-тематическое, так и композиционное с прелюдией несомненно. И в том и в другом произведении осуществляется постепенное восхождение от еле уловимых, неопределенных эмоциональных ощущений к кульминации — гимну-хоралу. В момент наивысшего эмоционального напряжения в романсе кульминация неожиданно «ломается» и наступает «трагическая развязка»: все переживаемое осознается как несуществующее, ибо «душа поэта — это древние мечты». И далее поэт пытается лишь задержать, повторить в себе еще раз множество пережитых им настроений. Аналогичное «снятие» кульминации и появление синтетической репризы-коды происходит и в прелюдии «Терраса, посещаемая лунным светом». Так композитор объективное, внеэмоциональное созерцание природы превращает в поток своих личных воспоминаний, все трагические коллизии мира становятся драмой его души: любой предмет, остановленный мимолетным взглядом композитора, в ретроспективных ассоциациях должен воплотить романтическую тему утраченных иллюзий. Но в отличие от романтиков у Дебюсси нет стремления преодолеть эту двойственность: напротив, преобладает некое освобожденное созерцание контрастов своей души. Оно придало произведениям Дебюсси особую широту, пространственность чувственно-эмоционального постижения мира.

В «Послеполуденном отдыхе фавна» нисходящий флейтовый напев напоминает многие скорбно-лирические темы, начинающиеся с вершины-источника (например, арии Далилы из оперы Сен-Санса «Самсон и Далила» — оперы, очень любимой композитором в юношеские годы); валторновая фраза — романтическую интонацию вопроса (например, «Прелюдов» Листа, «Отчего?» Шумана); мелодия срединного раздела — дифирамбические эпизоды любовных арий или дуэтов. Но лирические темы подчинены колористической фактуре. Скорбный напев поручен пасторальному тембру флейты, помимо того он проецируется на необычную ладовую основу с устоем в виде тритона. Интонация вопроса поручается валторне: «лесные» ассоциации, связанные с тембром этого инструмента, притушили патетическую взволнованность этой интонации. В результате психологически углубленная лирика романтической музыки превратилась в изысканные ассоциативные настроения. И хотя при этом сни-

<sup>14</sup> См.: Корто А. О фортепианном искусстве. М., 1965, с. 145.

<sup>15</sup> Тексты «Лирических проз» были написаны самим композитором. В них можно усмотреть подражание поэзии символистов: в использовании свободного стиха с перемежающимися длинными и короткими фразами, в приемах раскрытия эмоционального состояния.



мается острота эмоциональных конфликтов, содержание их остается неизменным.

В ноктюрне «Облака» первая тема с пустыми сползающими квинтами, без четкой структурной организации напоминает оркестровый эпизод из «Пеллеаса» (3-ю сцену II действия, когда Пеллеас и Мелизанда неожиданно замечают в гроте трех нищих стариков). Вторая тема «Облаков», как и валторновая интонация «Послеполуденного отдыха фавна», близка романтической интонации вопроса. Но начальная тема «Облаков», «вырванная» из мистического контекста «Пеллеаса», уже не содержит в себе ее жутких и страшных ассоциаций, а создает настроение меланхолической задумчивости. Поручая английскому рожку исполнение интонации вопроса, Дебюсси смягчает романтическую патетику. В соединении призрачного фона первой темы и настойчиво повторяющихся интонаций английского рожка создается полуреальная, полуфантастическая образная символика.

В фортепианной прелюдии «Паруса» полифонически проходят две темы: фанфарные зовы «сигнальной трубы» в верхнем регистре и хорал в нижнем. Интонационный строй этих тем изменяется под влиянием гармонического колорита прелюдии, почти полностью написанной в целотонном ладу. Поэтому в жанровотематических обобщениях исчезают признаки мелодического тематизма, а значит, и лирического высказывания. Эти темы органически впадают в звуковой колорит произведения, обогащая пейзажное начало прелюдии. И все-таки их эмоционально-ассоциативное начало остается неизменным: оно — в затаенном отчаянии, слитом с мечтой.

Симфонические эскизы «Море» — вершинное явление музыкального стиля Дебюсси. В этом произведении композитор счастливо обрел тему, таящую в себе неизмеримые возможности для раскрытия темы романтической тоски по недостижимому идеалу. Начиная с оперы Вебера «Оберон», симфонической увертюры Мендельсона «Морская тишь и счастливое плавание» вплоть до «Летучего голландца» и «Тристана и Изольды» Вагнера тема моря — одна из излюбленных и наиболее волнующих в музыке XIX столетия. В преддверии появления симфонических эскизов во французской музыке последней четверти столетия возник целый ряд произведений, предвосхищающих образно-драматургическое решение «Моря»: романс Дюпарка «Волна и колокол», вокальный монолог-сцена Шоссона «Поэма о любви и море», опера д'Энди «Чужестранец» и т. п. Большое внимание уделил теме моря и сам Дебюсси в своем вокальном творчестве и в опере. В симфонических эскизах «Море» драматическую коллизию ассоциативных настроений Дебюсси мы находим в наиболее обобщенном и масштабном жанровом и композиционном решении. Сопоставление интонационных пластов во вступительном разделе — это образная экспозиция всего сочинения:

зыбкого пейзажа, восходящей вопросительной интонации гобоя и хорала засурдиненной трубы и валторны. Дальнейшее интонационное развитие в форме вариаций есть в то же время и развитие образно-эмоциональных ассоциаций с постепенной кристаллизацией от одной вариации к другой драматургии образных антитез. При этом ассоциативные продвижения художественного мышления Дебюсси — от экспрессивной интонации гобоя из вступительного раздела к кульминационной до-диез-минорной теме финала, напоминающей вагнеровские темы томления, — довольно традиционны, так как над ними довлеет столетиями выработанное то или иное чувственно-эмоциональное восприятие жанра. Но эмоциональное содержание этих тем не является самодовлеющим: ведь прихотливая смена настроений есть лишь порождение созерцаемой игры волн. Поэтому этот ряд ассоциативных настроений периодически прерывается вторгающимися интонациями валторн, звукописными глissандо арф, фоновым тематизмом, интонациями хорала или фанфарами сигнальной трубы. Общее у всех этих вторгающихся интонаций — в вибрациях тревожного состояния души, в романтическом предчувствии катастрофы. Заканчивает симфонические эскизы начальная тема моря, символизируя собой вечный источник творческих вдохновений композитора.

Так окружающий мир стал в представлении Дебюсси средоточием романтической мечты о недостижимом идеале. Любимый предмет, выбранный композитором, служил исходным импульсом для раскрытия этой идеи. Она вставала перед ним как единственно сущая, истинная тема творчества.

### Заключение

Анализ произведений Дебюсси, представленный в этой работе, может навести читателя на мысль, что музыка французского композитора осталась по ту сторону перевала от искусства нового времени к новейшему, что она тяготеет к ушедшему прошлому. Так, например, воспринимало наследие Дебюсси поколение французских композиторов 1920-х годов. Резкая грань, пролегающая между Дебюсси и «Шестеркой», позволяет как будто безоговорочно отодвинуть Дебюсси к романтическому веку. Броские, плакатные лозунги «Шестерки» были направлены главным образом против мечтательной музыки Дебюсси:

1. «Музыкальные формы в своем развитии явились слишком многочисленными и перегруженными бесполезными элементами. Необходимо прояснить ситуацию и исключить паразитические перегрузки. Мэтр сонаты: Гайдн. Мэтр сюиты: Рамо.

2. Необходимо возвратиться к старинной французской традиции, основанной на отвращении к пафосу и сентиментальным преувеличениям. Следует также устранить всякий признак романтизма и достичь того равновесия рассудка и чувственности,



которые характеризуют французский классицизм»<sup>1</sup>. Более важным для них в передаче мира стала не субъективная эмоциональная окрашенность, а воплощение жизни «в формах самой жизни». Они призывали освободить искусство от романтической рефлексии, переводить на язык музыки впечатления от жизни города, улицы, воспитывали презрение к чувствительности. «Шестерка» дерзко отвернулась от опоэтизированного лирического восприятия природы, иронически обесценивая его художественную значимость. Ощущению красоты окружающей природы они противопоставили эстетику городских будней, индустриальные пейзажи эпохи («Пасифик 231», «Регби» Онеггера, «Сельскохозяйственные машины» Мийо). На этом пути проповедывалось нарочитое упрощение художественных приемов, банальность, эксцентрическое пародирование, возвеличивалась роль балаганных и мюзик-холльных представлений («Парад» Э. Сати — А. Кокто), культивировался интерес к джазу («Бык на крыше» Д. Мийо) и т. п.

Но впечатление от творческого облика Дебюсси как композитора, полностью обращенного в XIX столетие, обманчиво. И это стало очевидным спустя два-три десятилетия после смерти композитора, когда экстрановаторские произведения образовали некий новый, но общепринятый стиль композиторского письма и заняли свое место в истории музыки. А уже в 20-е годы М. де Фалья сказал: «Творчество мага-волшебника, именуемого Клодом Дебюсси, представляет собой отправную точку для самой коренной революции, которую отмечает история искусства звуков»<sup>2</sup>. И. Стравинский добавил: «Музыканты моего поколения и я сам больше всего обязаны Дебюсси»<sup>3</sup>. П. Булез назвал «Игры» Дебюсси «капитальнейшим произведением современной эстетики»<sup>4</sup>. Советский музыковед А. Алышванг провел параллель между Дебюсси и Стравинским: «От „Моря“ прямая линия ведет к „Весне священной“ Стравинского. Там на совершенно новой идейной основе дана та же вещьность, предметность ощущений»<sup>5</sup>. Преобладающее влияние Дебюсси на свое творчество отметил Б. Барток<sup>6</sup> и т. д. И по мере отдаления от переломной эпохи, появления возможности взглянуть на нее со стороны становится ясной та огромная роль, какую сыграл Дебюсси в музыке XX столетия. Дебюсси оказал влияние на становление композиторских школ в Англии, Италии, Испании. Пуччини, Респи, Шимановский, М. де Фалья, Прокофьев и Стравин-

ский, Барток и Кодай, «Шестерка» — все эти композиторы обязаны Дебюсси многими новаторскими чертами своего творчества. Творчество Дебюсси наложило печать на самую суть композиторских тенденций, происходивших во французской музыке XX столетия. Многие композиторы, иногда в полемике, находили свой образный язык, который совершенно произвольно обнаруживал нити, связывающие его с Дебюсси. Что же поставило Дебюсси — композитора, воспитанного в традициях музыки прошлого столетия, проникнутого насквозь романтическим разочарованием, — у истоков современного музыкального искусства, каковы те мощные импульсы его творчества, которые питают самых разных современных композиторов? Ответ на этот вопрос может дать мимолетный ретроспективный взгляд на сделанный выше анализ творчества Дебюсси.

Этот анализ говорит с достаточной полнотой не только о романтических традициях. Не менее рельефно выделяются при этом характерные признаки музыки XX столетия. Творчество Дебюсси явилось переходным мостом ко многим явлениям в музыке XX века. Ряд направлений во французской музыке этого времени рожден потенциальным выразительным зарядом музыки Дебюсси. Выход за пределы мажоро-минорной системы, преимущественно колористическая трактовка фактуры, подчинение мелодий фоновому движению и утверждение в качестве исходного тематизма фонового в противовес ранее существовавшему мелодическому, утверждение в качестве главного формообразующего приема вариантного метода развития, открытие свободных, «незамкнутых» форм и на этой основе открытие приемов ассоциативного восприятия и отражения действительности — все это, переосмысленное в иных социальных условиях, на ином интонационном словаре, стало достоянием французской музыки XX века.

Так, колеблющаяся статика гармонического колорита в сочетании с динамикой интонационно-ритмического развития нашла продолжение в творчестве О. Мессиана — в технике изоморфических структур. А в творчестве Булеза завершаются некоторые тенденции преобразования фактуры, намеченные Дебюсси, а именно преодоление функциональной однозначности элементов фактуры. Скользящим наложением различных рядов — звуковысотного, ритмического, громкостных уравней, приемов звукоизвлечения — Булез в «Структурах, I» для фортепиано учреждает всеобщую относительность фактурных элементов; это тотальное фактурное варьирование знаменует их полную однородность. Тесной переплетенностью двух рядов изображения — вполне конкретной вещи, явления и сложных ассоциативных ходов мысли, пробужденных ими, — Дебюсси предложил новый по сравнению с романтиками метод фиксации жизненных явлений, новый метод отражения реальности, который органично вошел во французскую музыку XX века. Но если у Дебюсси

<sup>1</sup> Цит. по кн.: Stuckenschmidt H. La musique nouvelle. P., 1956, p. 120.

<sup>2</sup> Фалья М. де. Статьи о музыке и музыкантах. М., 1971, с. 60—61.

<sup>3</sup> Стравинский Игорь. Диалоги. Л., 1971, с. 90.

<sup>4</sup> См.: Boulez P. Claude Debussy. Encyclopédia de la Musique, t. 1. P., 1958, p. 639.

<sup>5</sup> Алышванг А. Избр. соч. в 2-х т., т. 2. М., 1965, с. 229—230.

<sup>6</sup> См.: Интервью с Бела Бартоком. — Сов. музыка, 1969, № 4, с. 137.



интроспективное течение чувств идентифицировалось с движением природы, реального времени, то в творчестве современных французских композиторов мы видим нарушение этой синхронности, «сдвинутость» во времени событий души и течения реального времени. Возникло существование двух параллельных рядов образного мышления — потока конкретных жизненных явлений и отстраненной от него романтической мечты. Одним из первых, кто зафиксировал этот важнейший художественно-психологический поворот, был Варез<sup>7</sup>. В его произведениях опорный, периодически повторяемый звук есть не только структурный центр, но и лирическая доминанта всего произведения. Это «бесконечно длящаяся» в душе мелодия, сенсуалистическое погружение в мир чувств, настроений. В этих звуках фокусируется желание чувственного забвения, эмоциональной жизни, отъединенной от прозаической действительности.

Творчество современных французских композиторов ясно показывает, что негативное отношение к «туманам», «лунным пейзажам» Дебюсси было вызвано отрицанием романтической идеализации действительности, а отнюдь не игнорированием романтического идеала, мечты.

Своеобразие «Турангалилы» — величественного центра «тристановского триптиха» Мессиана — видится не только в экзотичности выразительных средств, но и в качественно новом выражении человеческих эмоций и страданий. Здесь чистое, целомудренное повествование о любви возникает среди диких исступленных картин «вселенского хаоса». «Романтиком, выражающимся языком XX столетия», называют также современного французского композитора А. Дютыйе. Его лучшие произведения 60—70-х годов — Вторая симфония, «Метаболы», концерт для виолончели с оркестром «Мир далекий...» — рисуют своего рода психологический портрет современного художника, его сложное интроспективное бытие. В них романтический дуализм внутренней жизни раскрывается в единстве осязаемого прошлого и создаваемого настоящего.

Влияние Дебюсси на современную французскую музыку никак не исчерпывается этими отдельными примерами. Оно, безусловно, шире и многограннее. Дальнейшее изучение этой проблемы не только упрочит положение Дебюсси как выдающегося композитора рубежа двух столетий, но и откроет новые аспекты традиций и новаторства в творчестве современных композиторов Франции.

---

<sup>7</sup> Необычна судьба этого композитора. Француз, поселившийся в Америке, он на долгие годы был «вынесен за скобки» отечественной музыкальной культуры. Самобытность его языка, художественных концепций не находили прямых аналогов в современной французской музыке. Прошло столетие, когда к нему пришло признание на родине.



## Содержание

От автора . . . . .	3
Глава I. У истоков стиля Дебюсси . . . .	6
Глава II. «Пеллеас и Мелизанда» . . . .	24
Глава III. Черты музыкального пейзажа на примере инструментальных сочинений . . .	53
Заключение . . . . .	85



ИБ № 2997

РАИСА ИВАНОВНА КУНИЦКАЯ

О романтической поэтике  
в творчестве ДебюссиРедактор К. Кондахчан  
Техн. редактор С. Бударова  
Корректор Н. ГоршковаПодписано в набор 23.12.81 Подписано в печать 17.08.82  
Формат бумаги 60×90<sup>1/16</sup> Бумага типографская № 1  
Гарнитура литературная Печать высокая Объем  
печ. л. 5,5 Усл. п. л. 5,5 Уч.-изд. л. 6,09 Тираж 5000 экз.  
Изд. № 11932 Зак. № 1154 Цена 45 к.Издательство «Музыка», Москва, Неглинная, 14  
Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете СССР по делам изда-  
тельств, полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.78/092/  
К 81ВПРОСЫ  
СТОРИИ,  
ТЕОРИИ,  
МЕТОДИКИ  
ВИТМ

Р. КУНИЦКАЯ

О романтической  
поэтике  
в творчестве  
Дебюсси