

Любовь Абрамовна Купец, кандидат искусствоведения (Петрозаводск)

Lyubov A. Kupets (Ph. D., Petrozavodsk)

Контакты: lkupets@mail.ru

**МУЗЫКА И ТЕХНОСФЕРА: ПОИСКИ АЛЬТЕРНАТИВНОГО ПУТИ
В ТВОРЧЕСТВЕ К. ДЕБЮССИ¹**

**MUSIC AND TECHNOSPHERE: SEARCHING FOR THE ALTERNATIVE
WAY IN DEBUSSY'S CREATIVE WORKS**

Ключевые слова: Клод Дебюсси, урбанизм, природа, Париж, научная картина мира, музыкальное пространство, вокальная музыка

Key words: Claude Debussy, urbanism, nature, Paris, scientific world view, music space, vocal music

Аннотация: В докладе исследуется проблема взаимоотношений между урбанизмом и природным ландшафтом в камерно-вокальных работах К. Дебюсси в контексте специфики французской художественной культуры в XIX и начале XX веков. Высказано предположение о синтезе урбанизма и природы как характерной черты художественного мышления композитора, связанной с элементами восточной культуры и космогонии. Автор демонстрирует этот синтез на примере двух особенностей музыкального стиля Дебюсси: пространственности и нового понимания времени.

Annotation: This report investigates the problem of reciprocity between urbanism and natural landscape in chamber-vocal works of Cl. Debussy in the context of specificity of French artistic culture in the XIXth and the beginning of the XXth centuries. An assumption is made about the synthesis of urbanism and nature as a characteristic feature of the composer's artistic thinking associated with elements of Eastern culture and cosmogony. The author demonstrates

¹ Первоначальные краткие тезисы этой работы были опубликованы в сборнике материалов симпозиума, прошедшего в сентябре 1993 года в Петрозаводске. Ответственным редактором этого издания была Т. В. Краснопольская, которая тогда любезно пригласила меня – еще совсем молодого исследователя – завершить своим текстом этот сборник. См.: Купец Л. А. Музыка и техносфера: поиски альтернативного пути в творчестве Дебюсси // Традиционная культура: общечеловеческое и этническое. Проблемы комплексного изучения этносов Карелии. Петрозаводск: тип. «Версо», 1993. С. 172-178.

this synthesis on the example of two features of Debussy's musical style: spatiality and a new understanding of time.

«Но одна возможность остается у нас всегда – возможность уловить связи между явлениями; сетка этих связей может оказаться редкой или густой – в зависимости от нашего состояния, от нашего желания по собственному произволу распластать, упростить мир... И как бы ни билась в агонии Химера, пораженная золотыми стрелами, как бы ни сочились ее раны кровью самоочевидного, однообразного бытия, – никакие корчи не способны ни искривить, ни уничтожить той вездесущей Линии, которая соединяет всякую точку с другой такой же точкой, ради того чтобы возникла Идея, не всегда являющаяся в человеческом обличье и тем более таинственная, чем больше в ней чистой Гармонии».

С. Малларме

Антично-классицистская доминанта в сочетании с государственно-культурной централизацией французской художественной традиции и её высоким «ассимиляционным порогом» во-многом обусловили обострённое восприятие чувства «нового» в парижской художественной атмосфере «fin de siècle».

Олицетворяя собой западноевропейское искусство, Париж являлся в то время универсальной мерой оценки всех явлений мировой культуры, попавших в его «поле зрения». Истинное признание можно было получить только в Париже: быть известным в Париже означало получить «сертификат качества» и мировую славу. Недаром, например, представители молодых национальных композиторских школ Восточной и Северной Европы (в том числе и России), вышедших на мировой подиум лишь во второй половине XIX века, стремились к демонстрации своего искусства в столице Франции. Сами французы, культивируя феномен «парижецентризма», порой подшучивали над ним; как едко заметил Дебюсси по поводу гастролей знаменитого норвежца Э. Грига в Париже в 1903 году (первые гастролы были прерваны им де-

монстративно в связи с «делом Дрейфуса»): «Франции (*читай* – Парижу, – Л. К.) пришлось обойтись без г-на Грига. Но г-н Григ не может, по-видимому, обойтись без Франции, поскольку сегодня он решил забыть происшедшее и переехал границу, чтобы продирижировать французским оркестром, былым объектом его скандинавского презрения...» [5, с. 131].

Широта впечатлений, предлагаемых художественной культурой Парижа рубежа веков, диктовала инструмент оценки того или иного явления культуры или искусства. Быть «увиденным-услышанным» в Париже означало не столько показать мастерство в овладении арсеналом европейской культуры, сколько – «удивить-поразить» парижан, привлечь их внимание истинных европейцев к «новому» для них. Такая «точка отсчета» способствовала ощущению если еще не равнозначности несовместимых ранее имён и культур, то во-многом позволяла нейтрализовать оппозицию между ними, тем самым, создавая разноцветную «мозаичность», характерную для художественного мышления XX века и соединяющую в единой картине мира несопоставимые ранее элементы². Возможность такого соединения немного позже были продемонстрированы в новой естественно научной картине мира.

Сложившаяся в начале XX века естественно научная картина мира кардинально изменила представления людей о фундаментальных основах мироздания. Общая и специальная теория относительности Альберта Эйнштейна и квантовая теория Нильса Бора сыграли первостепенную роль в переосмыслении старых научных и философских истин. И хотя, как писал Ортега-и-Гассет о культурной ситуации рубежа веков, «дух естественных наук витал в атмосфере общества», тем не менее, создатели новой научной картины мира – и Эйнштейн, и Бор – неоднократно указывали, что на формирование их научного мышления и генерацию идей огромное влияние оказала культура (в широком её понимании)³. И свои научные открытия учёные осознавали

² Об осознании «мозаичности» современного мышления писал В. В. Розанов в 1899 году [3, с. 341]. Эта же черта была характерна и для традиционного искусства Востока [12].

³ Общеизвестно восхищение Эйнштейна романами Достоевского. Великий физик был близко знаком с рядом крупнейших психологов XX века – З. Фрейдом, М. Вертгаймером,

именно как факт культуры. Эйнштейн, будучи не только превосходным физиком и математиком, но и скрипачом-любителем, назвал теорию Бора «наивысшей музыкальностью в области мысли» [Цит. по: 11, с. 48]. Сам же Бор незадолго до смерти признавался, что философия в некотором смысле была его жизнью⁸.

Научные открытия начала XX века, предложившие универсальные принципы осмысления мира, возникли в условиях снятия оппозиции науки и искусства, разума и чувства, сознательного и бессознательного⁵. Огромную роль в формировании этих условий сыграла романтическая культура XIX века с ее синтезом искусств и признанием первенства музыки в ряду искусств. Не менее значительным вкладом в изучение мира и человека были исследования З. Фрейда, А. Бергсона, а также теософские работы Е. Блаватской, Р. Штайнера и других.

Принцип дополненности, соединивший корпускулярную и волновую теории в квантовой физике, был предложен Бором в качестве универсального принципа мышления XX века: Бор находил плодотворным применение принципа дополненности и в биологии, психологии, социологии, искусстве⁶, наглядным же изображением-символом такого принципа великий физик полагал древнекитайское соединение Инь и Ян. Этот принцип, связавший в единую картину мира разные – порой прямо противоположные – взгляды и модели мира, Бор сформулировал в 1927 году, а широкое признание в качестве универсального принципа мышления XX века принцип дополненности получил, лишь начиная с 1970-х годов.

Ж. Пиаже. О влиянии философско-культурной традиции (Х. Гёффдинг, С. Кьеркегор, В. Джемс) на Бора см. [9].

⁸ См. [2, с. 74].

⁵ Констатируя тот факт, что на рубеже XIX-XX вв. и в первой половине XX века иррациональное занимает независимые позиции, Н. Автономова пишет: «В XX веке иррациональное, становясь несамостоятельным умонастроением, теснит рациональное, становится соизмеримым с рациональным. Иррациональное впоследствии этого оказывается уже не запредельным или периферийным элементом общего мыслительного пространства, но подчас едва ли не сердцевинной, в которой тщетно ищется рациональный смысл» [1, с. 26].

⁶ См. [2, с. 74].

Еще со времен О. Конта быстрый прогресс естественных наук в содружестве с бурным ростом технических новшеств исподволь формировал в культурном сознании людей конца XIX века (и особенно творческой элиты, чьи художественные фантазии будили умы великих физиков современности) новые представления и понятия о мире, месте человека в нём. И Клод Дебюсси, чья ментальность сформировалась в художественной атмосфере Парижа «fin de siècle» и чья фигура стала символом этой культуры, интуитивно уловил и передал в звуках то, что Эйнштейн и Бор впоследствии запечатлели в строгих математических формулах⁷

В искусстве *принцип дополнительности* явственно проявляется уже в конце XIX–начале XX века в творчестве Клода Дебюсси – первого композитора XX века, от которого ведут свою генеалогию признанные лидеры музыкального искусства XX века: И. Стравинский, Б. Барток, О. Мессиан, П. Булез, Э. Варез, В. Лютославский. В художественном мире Дебюсси (в музыке и её восприятии), равно как и в быту, сосуществуют – сообразно принципу дополнительности – такие несовместимые с точки зрения прежних представлений явления, как: ***музыка и техносфера, природа и урбанистический ландшафт***, символами которых стали «естественный человек» Ж.-Ж. Руссо и Эйфелева башня.

Время жизни и творчества К. Дебюсси – конец XIX–начало XX века – знаменует собой подъем и расцвет научно-технической мысли в Европе, это начало «века электричества» с его чудесами: электрическими дорогами и поездами, метро, автомобилем, лифтом, кинематографом, фотографией, звукозаписью и др. Технизация среды обитания человека являлась одним из наиболее ярких проявлений общей тенденции – урбанизации стран Европы.

В этом процессе Франция к началу XX века занимала второе место (после Англии) по количеству городского населения и по введению в повседневный обиход горожан технических новшеств (ведь уже первая железная доро-

⁷ О возможных аналогиях и взаимоотношениях между художественным мышлением Дебюсси и новой научной картиной мира см.[8].

га появилась во Франции в 1832 году, всего два года спустя после ее открытия в Англии). Именно во Франции проводились почти все первые Всемирные выставки 1867, 1873, 1889, 1900 годов. Техническими достопримечательностями выставки 1889 года, которая произвела огромное впечатление на Дебюсси, были движущиеся тротуары во Дворце Индустрии и Эйфелева башня (символ Парижа сегодня). А на Выставке 1900 года, названной «Итоги века», широкой популярностью пользовалось огромное «колесо обозрения» (93 метра в диаметре).

Уже в конце XIX века Эйфелева башня стала символом урбанистической архитектуры Будущего. Но наиболее яркие проявления урбанизма в искусстве начала XX века также ассоциируются с Францией: «Пасифик-321» А. Онеггера и «Болеро» М. Равеля – в музыке, проекты и города Ле Корбюзье в архитектуре, картины М. Утрилло и Ф. Леже – в живописи.

Явная тенденция Франции к урбанизму, вероятно, связана с тем, что по классификации Н. Гумилева французская культура относится к культурам, расположенным в урбанистическом ландшафте. Урбанизация французской культуры имеет давнюю историю и многочисленные факторы, способствовавшие этой тенденции: особое развитие структуры городов с их обширными предместьями, концентрация производства и ее высокий уровень, большое значение централизации государственной власти (начиная с Людовика XIV) и очень сильное влияние столицы – Парижа. Французская культура, по существу, это даже не культура городов, а культура Парижа, олицетворяющего собой истинно французский дух.

Парижская культура эпохи «fin de siècle» с ее ассимиляционной природой, со свойственными ей эстетизмом и духом культурократии способствовала широкому пониманию урбанистического пейзажа, впервые появившегося в живописи импрессионистов. В их пейзажах существует полифония урбанизма и ландшафта. «В отличие от Милле или Курбе», – как утверждает Н. Калитина, – «импрессионисты были горожанами. Даже если они и селились в пригородах Парижа или деревнях в его округе, то во многом сохраняли

взгляд горожанина на природу и человека... Жизнь города как целостного организма... постоянно волновали импрессионистов. Они открыли особое очарование пригородных пейзажей, увиденных именно глазами, «вырвавшегося на волю» горожанина» [6, с. 130]. Таковы, например, речные пейзажи (разновидность марины) Э. Мане и К. Моне, увиденные зрителем словно из скользящей по Темзе или Сене лодке; или знаменитый «Бульвар Капуцинок» Моне, где с высоты «птичьего полета» городской вид становится вдруг похожим на причудливое растение или лужайку с необычными цветами.

Идея широко понимаемого урбанистического пейзажа была реализована и в «османновской» реконструкции Парижа (1852-1873). Наряду с появлением пересекающих весь город длинных, прямых улиц-коридоров расширился и «зеленый пояс» столицы за счет увеличения количества бульваров и скверов и путем включения в городскую среду двух крупных лесопарковых комплексов: Венсенского на востоке и Булонского – на западе Парижа.

Для Дебюсси – одного из наиболее ярких представителей художественной элиты Франции той эпохи – полифония урбанистического и природного начал стала основой его особого целостного восприятия мира.

Клод Дебюсси называл себя «городским человеком», а еще 18-тилетним юношей побывав в России, он был охарактеризован Н. фон Мекк в письме к Чайковскому как «настоящий парижский *gamin*». Дебюсси не делал письменных признаний в любви к Парижу, но, уезжая, он всегда стремился возвратиться в «эту ужасную парижскую погоду». Такая «центростремительность» становится характерной для композитора уже с 1885 года – времени пребывания его, как Римского стипендиата, на Вилле Медичи. В письмах 1885-86 годов к Э. Ванье юный Клод жалуется на душевную дисгармонию, испытываемую им в Италии, и стремится хоть на месяц приехать в Париж. Вернувшись же в конце апреля 1886 года из трехмесячного «парижского отпуска», Дебюсси в своем первом письме к тому же адресату (от 5 мая), сравнивал свое посещение Сикстинской капеллы со стоном человека, которого тащат на эшафот, и вновь подчеркивал: «Да, все это, конечно, хорошо, но

солнце, деревья – все это можно найти и в Париже. Может быть, они там и не такого хорошего качества, как здесь, но я ими доволен и даже нахожу, что в Париже они лучше, чем здесь, а что касается шедевров, то, к несчастью, они нравились бы мне несравненно больше, если бы находились тоже там... тогда, наконец, я приполз бы посмотреть их даже на коленях» [4, с. 25]. И через пятнадцать лет после этого «крика души», возвратившись из своего турне 1910 года по Австро-Венгрии, композитор предлагает Ж.-Ж. Обри (в письме от 8 января 1911 года) «вспомнить также, что «нигде так не хорошо нам, как в Париже» [4, с. 173].

Дебюсси был свойственен типично *урбанистический образ жизни*, когда особое значение приобретает фактор общения с его мобильностью, концентрированностью, интенсивностью и разнообразием. В конце 1880-х и начале 1890-х годов композитор был завсегдатаем артистических кафе и кабаре на Монмартре; общеизвестны его обширные знакомства по «Chat Noir» с представителями различных профессий, и не только артистических. Апофеозом поразительно терпимых суждений Дебюсси о музыке духовых оркестров и кафе-шантанов можно рассматривать восторженные отзывы композитора о творчестве шансонье Поля Дельме⁸.

Отношение Клода Французского к *техническим новшествам* своего времени (также являющихся неотъемлемым элементом урбанистической среды) было достаточно корректным и спокойным. В своих письмах он часто упоминал электропоезда и электрическое освещение, искренне восхищался кинематографом, обожал фотографироваться⁹. В эпистолярной композитора (письмах, статьях, рецензиях) часто встречаются сравнения и сопоставления музыкальных впечатлений с новинками техники – автомобилем, метро, лиф-

⁸ Подробнее об этом периоде жизни и о впечатлениях композитора см.[13].

⁹ Об этой «слабости» композитора свидетельствует одно из его писем (от 5 июля 1897 г.), в котором Дебюсси, приглашая к себе в гости друга – поэта П.Луиса – и намереваясь исполнить ему их совместное творение – вокальный цикл «Песни Билитис», полушутливо просит: «Если хочешь быть милым, то захвати с собой свой Кодак» [4, с. 65]. Подробнее об этом периоде жизни и о впечатлениях композитора см.[13].

том. Так, например, представляя парижанам Эдварда Грига, Дебюсси-критик дает словесный портрет композитора, замечая, что «если смотреть на него спереди, то он похож на гениального фотографа» [4, с. 131]. Остроумно описывая свои впечатления от симфонической поэмы «Жизнь героя» Р. Штрауса, Дебюсси называет это сочинение «кинематографией», признавая, что «человек... построивший подобное произведение, очень недалек от гениальности» [4, с. 118-119]. А для характеристики той части французской музыки, которая «следует за Вагнером», Дебюсси использовал выражение из лексики механиков, испытывающих плохо смонтированную машину – «пахнет маслом» [4, с. 212].

В 1913 году Дебюсси открыто призывает создателей нового искусства «не оставаться позади гениальных изобретений механиков!», а в кинематографе видит «нить Ариадны» для будущего музыкального искусства [4, с. 225]. В то же время композитор настроен весьма скептически относительно применения технических новшеств в собственно музыкальном творчестве. Так, он очень едко высказывается о «футуристической музыке», которая, по его мнению, «претендует на то, чтобы соединить различные шумы современной столицы (начиная со свистка паровозов и кончая колокольчиком человека, предлагающего склеивать фарфор) во всеобъемлющую симфонию». И далее иронично замечает: «Это очень практично для комплектования оркестра, но достигнет ли это когда-нибудь удовлетворительной звучности металлургического завода в действии?» [4, с. 221]. Осознавая свое время, «когда гений механики достиг неожиданного совершенства», Дебюсси опасается «закабаления звука, его магии, заключенной в пластинку, которую каждый сможет пробуждать по своей прихоти» [4, с. 220-221]. Следуя этой мысли, он предполагает в таком техническом новшестве возможную причину «оскудения таинственных сил искусства» и с грустью резюмирует: «странно, что фантазии Прогресса приводят к тому, что вы становитесь консерватором» [4, с. 222]. В таком контексте естественным выглядит призыв Дебюсси «остерегаться ме-

ханики этого чудовища, которое уже поглотило столько прекрасных вещей» [там же].

Урбанистическая проблема технизации искусства была не единственной, вызывавшей интерес у композитора. Он неоднократно высказывал свое мнение и по другим вопросам, возникавшим с урбанизацией общества: о повышенной концентрации населения (скучности людей в городе и местах отдыха); о взаимоотношениях столицы и провинциальных городов; о проблеме посредственности, соприкасающейся с характерным для урбанизированного социума нивелированием личности¹⁰.

Проявив себя тонким психологом и дальновидным «музыкальным политиком», Дебюсси приветствовал явление децентрализации в музыкальном искусстве, проникательно полагая, что эта децентрализация во Франции позволит достичь нескольких целей: любителей искусства в провинциальных городах получают интеллектуальное удовлетворение или удовлетворение самолюбия; улучшение в провинции вкуса к музыке, улучшение уровня провинциальных музыкальных театров будет способствовать совершенствованию оперных театров Парижа, которые, несомненно, вступят в это «благородное соревнование, чтобы удержать первенство» [4, с. 189-190].

Постоянно возвращаясь мыслью к *проблеме посредственности*, композитор расширял «образное поле» этого понятия. Так, в письме к жене Эмме в 1910 году, характеризуя свою комнату в гостинице Вены, Дебюсси упорно использует эпитет «посредственная» [4, с. 164-165]. Тремя годами позже в письме к Годэ композитор, с раздражением описывая дух, царящий в Париже, столь несовместимый с его пониманием искусства, недвусмысленно называет все это «Посредственностью», преследующей его, и которой он боится [4, с. 194]. В этом же году Дебюсси неоднократно публично выражал свое отношение к посредственности в искусстве, с грустью и немного нарочитым

¹⁰ Этот интересовавший Дебюсси круг вопросов является проявлением основных характеристик современной цивилизации, которые Г. Орлов определяет как: «децентрализация, распад иерархических отношений, плюрализм и гомогенность» [10, с. 376].

фатализмом отмечая основные черты посредственности: несметность, бессмертность и потребность в ней людей.

Неоднозначное отношение Дебюсси к техносфере сделало возможным «контрапунктическое соединение» урбанизированной среды и природного ландшафта и в жизни композитора, и в его эстетических воззрениях, и в творчестве.

Жизнь

Взаимодополнительность природы и урбанизма как сущностная черта мышления обнаруживается уже в детстве Дебюсси. В 1907 году ретроспективно описывая свои впечатления о Каннах, где он жил ребенком у своих крестных родителей, Дебюсси сообщает в письме к Ж. Дюрану: «Мои воспоминания об этом месте восходят ко времени, когда мне было шесть лет. Я помню проходившую перед домом железную дорогу и море вдали, на горизонте, отчего временами казалось, что она выходила из моря или туда уходила (по вашему усмотрению)» [4, с. 136].

Стремление горожанина Дебюсси уехать из мрачного многоэтажного дома и поселиться поближе к природе реализовалось в 1905 году, когда он обосновался в особняке вблизи Булонского леса и прожил там 13 лет, до конца жизни. Несмотря на то, что дом находился недалеко от ипподрома Лошан и окружной железной дороги, свехвпечатлительный композитор был постоянен в нежной привязанности к своему жилищу. В письме из Ле Муло в 1916 году к своему издателю Дюрану Дебюсси с надеждой сообщает: «Мне не терпится вернуться в мой старый дом, со всеми его недостатками, неприятностями и трубными звуками; он знает меня лучше, чем эта случайная дачная местность, разочаровавшая меня и только оказавшая мне плохую услугу» [4, с. 265]. А девятью годами ранее, в письме к тому же корреспонденту композитор чуть иронически поверяет ему свою «крамольную» мечту – «вернуться к себе и вновь обрести свою дорогую окружную железную дорогу, чей грохот мне более сладостен, чем плеск волн» [4, с. 129]. Одной из причин, удовлет-

ворявшей взыскательный вкус Дебюсси, было, вероятно, своеобразное расположение дома в той «идеальной точке», где «встречаются», не подавляя друг друга, городская и природная среда.

Само стремление к этой «идеальной точке» представляется весьма наглядным, если схематически изобразить «*карту проживания*» Дебюсси в Париже. Родившись в предместье Парижа (то есть, будучи по происхождению истинным гаменом) и прожив до 1867 года в Клиши, семья Дебюсси переезжает в Париж в район Монмартра (Vintinille, 11). До отъезда Дебюсси в Италию они, сменив несколько квартир, живут около вокзала Сен-Лазар. После возвращения в Париж в конце 1886 года Дебюсси снимает недалеко от вокзала комнату на rue de Londres, 42, а летом 1893 переезжает в квартиру на улице Gustave Dore, 10 (около Вандомской площади). С 1893 по 1902 год Дебюсси живет на rue Cardinet, 58 – рядом с полупригородным тогда районом Пас-си. К 1902 году относится попытка композитора стать землевладельцем в Бишене (Бургундия), окончившаяся неудачно. А с 1905 года, сменив Бельвю (близ Версаля) на авеню Булонского леса, 80, Дебюсси обосновался со своей женой Эммой вблизи Булонского леса, переехав в двухэтажный особняк с садиком Square de Bois de Boulogne, 24 (ныне – авеню Форш).

Из предместья – в самый центр Парижа с его символом урбанистического движения – вокзалом Сен-Лазар и артистическим духом Монмартра, в сочетании с редкими попытками жить на природе (Бишен, Бельвю), – таков путь Дебюсси в поисках своего «места», которое он действительно находит в особняке близ Булонского леса – свой «центр опоры, равновесия, гармонии и единства».

Путь Дебюсси к «идеальной точке» в горизонтальном измерении проецируется и «по вертикали»: от комнаты в многоквартирном доме – к особняку и «спуск» с 4-5 этажей – в сад своего дома.

Эта же тенденция косвенно отражается и в изменении отношения композитора к Парижу. Если в середине 1880-х годов он рвется из Италии в Париж, то уже в 1898 году с легкой завистью к Ж. Артману, «живущему в пре-

красном саду у моря», констатирует, что «быть горожанином тяжело», особенно в плохую погоду, и сознается в пристрастии к «удобным загородным жилищам» [4, с. 69]. А в 1904 году Дебюсси выказал искреннее сочувствие «бедным горожанам, когда им придется обрести вновь этот проклятый Париж!» [4, с. 105].

Эстетические взгляды

Полифоничность восприятия Дебюсси урбанизированного и природного ландшафтов нашла отражение и в одном из основных понятий эстетики французского музыканта – «истинной музыки». Его поиски «истинной музыки» (то есть музыки Будущего, «новой музыки») велись одновременно и параллельно в двух, казалось бы противоположных, направлениях: музыка – техносфера, музыка – природа. С одной стороны, по убеждению Дебюсси, «новая музыка» не должна уступать техническому уровню современного мира, и кинематограф должен помочь в создании этой музыки Будущего. И как он замечает, чуть шутливо, в письме 1909 года к Ж.-Ж. Обри: «Лето я провел в тени окружной железной дороги, которая проходит по соседству с моим домом, проникшись мыслью, что раз уж необходимо слушать пение соловьев, то паровозные свистки гораздо лучше отвечают задачам современного искусства» [4, с. 152]. А с другой стороны, он декларировал идею «музыки под открытым небом» и настойчиво советовал музыкантам учиться у природы, что придало бы их музыке естественность, временную подвижность, визуальную изменчивость, комплексность ощущений при сохранении в музыке ее магии, таинства, эзотеричности. Призывая сохранить «любой ценой волшебство, присущее музыке», Дебюсси провозглашал хранителем ее Тайны «наш вкус» [5, с. 214].

Творчество

Своеобразно трактованный ландшафт, в котором сплетены как два лавра – человеческое-культурное-городское и природное, – характерен для музыкально-поэтического творчества Дебюсси. Так, например, вокальный цикл «Proses Lyriques» («Лирические прозы»), написанный им на собственные тек-

сты, представляет собой *четыре типа* такого *ландшафта-пейзажа*, весьма распространенных в камерно-вокальном творчестве композитора¹¹:

1. «O Rêve» («О сне»; декорация с героями вагнеровских опер) – тип *историко-мифологического пейзажа*;
2. «De Grève» («О берегу»; акварельная зарисовка берега моря до, во время и после шторма с фигурками гуляющих девочек) – тип *пейзажа «марины»*;
3. «De Fleurs» («О цветах»; романтический пейзаж уголка парка с цветником и фонтаном) – тип *пейзажа «оранжереи-сада с фонтаном»*;
4. «De Soir» («О вечере»; отъезд людей на воскресный отдых за город – вокзалы, поезда, тоннели, дорожные знаки, и спасение от безумия городов и человеческих душ – в обращении к ангелам и Деве Марии) *совмещение «урбанистического пейзажа» с «библейским»*¹².

В своем вокальном творчестве уже в 1890-х годах Дебюсси делает несколько попыток соединения человека (и связанной с ним урбанизированной среды) и ландшафта. Этот «синтез» осуществляется посредством моря, морских пейзажей в «Trois Mélodies» («Трёх мелодиях» П. Верлена; 1891), через христианство – в «Proses Lyriques» («Лирических прозах»; 1894), в дохристианском, антично-мифологическом времени – в «Trois Chansons de Bilitis» («Песнях Билитис»; 1898). Путешествуя вглубь веков путем бесконечных воспоминаний, когда воображение соединяет не только эпохи, но и человека города с природным ландшафтом, Дебюсси создаёт в начале XX века «поэмы памяти», напоминающие ноосферу Тейяра де Шардена – Вернадского, в которой человек осуществляет свою связь с природой через КОСМОС.

¹¹ Подробнее об этом цикле см. [7].

¹² Если предложенную типологию рассматривать на примере камерной вокальной лирики Дебюсси, то к первому типу можно отнести произведения разных лет, такие как: «La Flûte de Pan» и «La Tombeau des Naïades» («Trois Chansons de Bilitis»), «La Grotte» («Le Promenoir de deux Amants»); ко второму – «La Mer est plus belle» («Trois Mélodies»), «L'Ombre des Arbres» («Ariettes Oubliées»); к третьему – «Dans le Jardin», «L'Échelonnement des Haies» («Trois Mélodies»), «Green» («Ariettes Oubliées»), «Les Roses», «Le Jet d'Eau» («Cinq Poèmes de Charles Baudelaire»); к четвертому – «Les Angelus», «Les Cloches» («Deux Romances»).

Излюбленные образы в творчестве Дебюсси – луга, облака, море, деревья, солнце – представляют собой набор основных элементов восточной космогонии. А особый космогонизм «ландшафтной» музыки французского композитора с ее центральными мотивами *моря и растений* вызывает аллюзии с *японским садовым пейзажем*, для которого характерны элементы символики в расчете на воображение человека, домысливающего тот или иной пейзаж.

В контексте «космичности» Дебюсси осознавал истинную Музыку (музыку Будущего), чьи элементы «входят в состав Бесконечности» [5, с. 140]. Его оценка творчества композиторов также проходит сквозь призму «Бесконечности». Так, для И. С. Баха и Л. Бетховена, по мнению Дебюсси, музыка была «голосом Вселенной», в отличие от некоторых современных композиторов, чье творчество его в целом положительно привлекало (для Ж. Массне музыка – это «чарующая частность», а Ф. Лист запросто общается с музыкой, порой просто «сажая ее себе на колени») [5, с. 45]. Полагая, что музыканты недостаточно изучают «Книгу Природы», Дебюсси предлагал им прочитать ее новыми глазами и проницательно утверждал, что «искусство может быть где-то дальше...» [5, с. 140].

Ощущение космичности в «музыкальных ландшафтах» Дебюсси коррелирует двум особенностям его музыкального стиля: *спатIALIZации* и особому, *медитативно субъективному восприятию времени*.

Композитор мыслил музыкальную ткань своих сочинений в новых измерениях, обогащая традиционное для музыкального искусства горизонтально-временное развертывание пространственным¹³. Используя в фортепианной фактуре крайние регистры и применяя многослойные терцовые и квинтовые аккорды с их пространственно-акустическим эффектом, Дебюсси создавал ощущение объема, придавая музыке своеобразную «глубину-высоту». Такое восприятие музыки «с высоты птичьего полета» ассоциируется с подобным приемом в городских пейзажах К. Писсарро («Бульвар Монмартр») и

¹³ О значении визуального начала в творческом процессе Дебюсси см [14].

П. Сёра, который часто повторял, что пишет, «начиная с воздуха». В свою очередь, и музыкальные и живописные приемы типологически сходны с новым пониманием пространства в урбанизированной среде – взгляд с высоты многоэтажных домов, как отражение тенденции к расширению пространственного диапазона в повседневной жизни человека конца XIX века.

За счет редкой смены гармонии и часто повторяющихся гармонических оборотов Дебюсси формирует определенный тип движения в музыке, для которого свойственно пребывание в одном состоянии при постоянном обновлении – своеобразное «дление», аналогичное бергсоновскому *durée*. Этот тип движения вызывает ассоциации и с основным принципом индийского музыкального мышления – «процессуальностью», где важен именно процесс «развертывания», а не четкие исходные элементы. Примечательно, что когда композитор стремится передать чисто урбанистические мотивы, то он прибегает к использованию принципа повтора на всех уровнях метроритмической организации музыкальной ткани, тем самым, создавая эффект механистичности.

Поиски «альтернативного пути» Клодом Дебюсси были продолжены в XX веке новыми поколениями французских композиторов: после урбанистического движения «Пасифика» А. Онеггер приходит к «Литургической» симфонии, а О. Мессиаан творит свой космос, соединяя христианско-индийские взгляды и ритмы.

Литература:

1. Автономова Н. Рассудок. Разум. Рациональность. М.: Наука, 1988. 288 с
2. Алексеев И. Концепция дополнительности: Историко-методологический анализ. М.: Наука, 1978. 276 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. М.: Республика, 1994. 528 с.
4. Дебюсси, К. Избранные письма. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
5. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М.-Л.: Музыка, 1964. 278 с.
6. Калитина Н. Французское изобразительное искусство конца XVIII-XX

- веков. Л.: Изд. Ленинградского университета, 1990. 280 с.
7. Купец Л. А. Композитор Дебюсси как поэт. О вокальном цикле «Лирические прозы» // Вопросы литературы. М., 2010. № 2 (март-апрель). С.140-149.
 8. Купец Л. А. Музыка Дебюсси и новая научная картина мира // Музыкальная наука на постсоветском пространстве-2010. Межд. интернет-конференция. РАМ им. Гнесиных. М., 2010. URL: <http://2010.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2010/01/Kupets.pdf> (21.10.2017)
 9. Нильс Бор. Жизнь и творчество. М.: Наука, 1967. 344 с.
 10. Орлов Г. Древо музыки. Вашингтон-СПб.: Н. А. Frager & Co Сов. композитор, 1992. 408 с.
 11. Принцип дополнительности и материалистическая диалектика. М.: Наука, 1976. 336 с.
 12. Синтез в искусстве стран Азии. Сб ст. М.: Искусство, 1993. 222 с.
 13. Kelly B. Debussy's Parisian affiliations // The Cambridge Companion to Debussy / Ed. Bb Simon Trezise. Part 1: Man, musician and culture. Cambridge University Press, 2003, p. 25-70.
 14. Rolf M. Orchestral manuscriptes of Claude Debussy 1892-1905 // Musical Quarterly, 1984. Vol. LXX, № 4, p. 538-566.