

---

**Владимир Чинаев**

## АРАБЕСКИ НЕВЫРАЗИМОГО: ДЕБЮССИ, МАЛЛАРМЕ, СИМВОЛИСТСКИЙ КОНТЕКСТ

*Все переплетения образуют тотальную арабеску, где можно разглядеть то самые причудливые, головокружительные извивы, то будоражащие сочетания красок. Каждым таким зигзагом арабеска не сбивает с толку, но озаряет, а ее тождество самой себе, умерщвляя ее, одновременно приносит ей освобождение. Все мотивы складываются в безмолвную мелодию, созвучную нашим чувствам и образующую некий логический ряд. И как бы ни билась в агонии Химера, пораженная золотыми стрелами, как бы ни сочились ее раны кровью самоочевидного, однообразного бытия, никакие корчи не исказят и не нарушат ту вездесущую Линию, что соединяет все точки пространства, чтобы возникла Идея, таинственная, ибо ее Гармония чиста. <...> Однако, быть может, кто-либо из вас в какой-то момент нашел бы уместным сравнить эти росчерки извилистых и подвижных вариаций Идеи, эти фразы, чьей фиксации требует текст, с реминисценцией оркестра, где вслед за уходами в тень, после встревоженных водоворотов, вдруг возникают озаренные вулканические вспышки ясности, этой близящейся лучезарности занимающегося дня; тщетно, если язык, пройдя сквозь горнило и очищающий взлет песни, не придал бы этому смысла.*

Стефан Малларме. Музыка и литература (1896)<sup>1</sup>

### I

Символистский аспект творчества Дебюсси исследован с той или иной степенью доскональности<sup>2</sup>. Но лакуны неясности все же остаются, особенно когда возникает вопрос об общих чертах в творчестве Стефана Малларме и Клода Дебюсси<sup>3</sup>.

---

Чинаев Владимир Петрович — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой истории и теории исполнительского искусства Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Лакуны остаются всегда, ведь такие ключевые художественные метафоры и понятия, как *Тайна*, *Невыразимое*, *скрытая отвлеченность образа*, имманентны самому феномену символизма. Это хорошо понимали и, в определенном смысле, культивировали мастера символизма и их адепты. Как писал молодой Поль Валери, один из последних учеников Малларме, «Слово *Символизм* для одних мнится темнотой, странностью, чрезмерной изысканностью искусства, другие же в нем открывают неведомо какой эстетический спиритуализм или соответствие между вещами видимыми и теми, что таковыми не являются; иные же думают о свободах и эксцессах, угрожающих языку, просодии, форме и здравому смыслу. Будоражающая власть слова безгранична» [41, 687].

Но и век спустя дефиниции символизма как художественного направления остаются многозначными и неопределенными. Так, наш современник, автор ряда исследований по французскому символизму Бертран Маршалл пишет: «Символисты любили слова неопределенные, и самое неопределенное слово, которое они нам оставили, это, конечно, “символизм”. Неясное слово для неуловимого направления» [34, 9]. Но по крайней мере известно, что сама эстетика, равно как и художественная поэтика символизма, принципиально отлична и от опозитивированного «улавливания» моментальных вибраций видимого, всегда «здешнего» мира в импрессионизме<sup>4</sup>, и от «списанных с жизни» событий и движений

<sup>1</sup> Фрагмент эссе Малларме «Музыка и литература» приводится по изданию: [33, 376–377]. В русском переводе существует неполный фрагмент приведенной цитаты, к тому же в нем отсутствует наиболее для нас важный мотив, непосредственно касающийся аналогии между музыкой и словесностью, которую проводит С. Малларме (см.: [18, 428]). В первых строках эпиграфа мы позволили себе внести ряд стилистических уточнений и незначительных текстовых изменений; перевод большей части цитаты, как и другие цитируемые тексты, заимствованные из франкоязычных источников, принадлежат автору статьи.

<sup>2</sup> О символистской поэтике Дебюсси в свое время писали В. Янкевич, С. Яроциньский; в последние годы появились фундаментальные исследования Л. М. Кокоревой [9], Ж.-М. Некту [36], книга Э. Леклера [30], в которой Дебюсси посвящена большая глава, работа Ж.-Д. Жюмо-Ляфона [28], а также ряд статей французских авторов, в которых проблема «Дебюсси и символизм» рассмотрена в различных аспектах.

<sup>3</sup> Фигура Малларме, поэта и мыслителя, сопровождала Дебюсси на протяжении всего его творческого пути. Хотя, как известно, отношение композитора к революционным новациям Малларме в области поэтического языка не всегда было однозначным. В ранние годы Дебюсси написал романс на стихотворение «Явление» (1884), в последний период творчества создаются «Три поэмы Малларме» («Вдох», «Пустая просьба», «Веер») для голоса и фортепиано (1913). Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна» (1892–1894), написанная под впечатлением от элоги Малларме и ставшая, по сути, первым творческим манифестом музыкального символизма, явилась поводом к личному знакомству поэта и музыканта; их контакты продолжались вплоть до смерти Малларме. Надо думать, что знаменитые маллармеанские «вторники», где встречалась вся символистская элита Европы — Дебюсси был там частым гостем, — оказали заметное влияние на творческую эволюцию композитора.

<sup>4</sup> Со слов современников — посетителей первых выставок импрессионистов, новая живопись «полна жизни» (Ж.-А. Кастиньери); в картинах импрессионистов присутствует «безусловная, строго реалистическая интерпретация природы» (Э. Шено). Конкретно-временная обусловленность живописи импрессионистов, фиксация мгновения, создающая у зрителя «эффект присутствия», вызвала симпатии даже у тех, кто несколько лет спустя будут определять символистскую моду Парижа. Так, в начале 1880-х годов Ж. Лафорг восхищался передачей «полного эффекта зримого мира», а Ж.-К. Гюисманс находил, что К. Моне «поразительно верно улавливает все световые явления»; о картинах Л. Писсарро он писал: «Это струящийся воздух, бесконечный эфир, трепещущая природа, испаряющаяся вода, обилие солнца, дымящаяся земля, бродящая, как на дрожжах!» (цит. по: [19, 67, 54, 192, 183, 170]). В 1904 году К. Моклер,

чувства в салонной академической живописи, но особенно — от беллетристического «натурализма», как толковали сами символисты романские коллизии нравов и характеров в психологически тонкой прозе *Belle Époque*.

Не сразу расслышанные, часто противоречивые, а порой и просто эпигонские суждения о природе символизма, таких его сущностных понятий, как *Суггестия*, *Чистая красота* и, пожалуй, главного символистского концепта — *непознаваемой Идеи*, скрытой за видимостями реалий и конкретных явлений, — вот те альтернативы, которые противопоставлялись искусству, ориентированному на более осязаемые формы бытия. Как декларировал Жан Мореас в символистском «Литературном манифесте» (1886), «картины природы, человеческие деяния, все феномены нашей жизни значимы для искусства символов не сами по себе, а лишь как осязаемые отражения перво-Идей, указующие на свое тайное сродство с ними» [18, 430].

При всей концепционной сложности теории и творческих новаций символизма можно, тем не менее, констатировать, что символистский дискурс чаще всего играет на двух регистрах: духовном, если не философском, и собственно поэтологическом. Творчество Дебюсси в такой же степени, как и Малларме, мэтра и самого загадочного чародея символизма, свидетельствует о взаимосвязи и нерасторжимом единстве этих регистров.

Наверное, проще было бы пойти по торным путям и рассматривать стилистику Дебюсси как импрессионистическую *par excellence*. Именно так обычно понималось его искусство и при жизни композитора, и позже. В частности, в труде Эрнста Курта о музыкальном импрессионизме высказано множество детальных и проницательных наблюдений. Но примечательно, что Курт трактует феномен импрессионизма как явление универсальное и вневременное, поскольку «красочно-символическая сторона и ряд прочих чисто впечатляющих моментов» в той или иной степени были всегда присущи музыке [11, 359]. Истоки импрессионизма как конкретного стилевого направления (стиля Дебюсси, в частности) он видит уже в «Лунной сонате» Бетховена, у Шуберта, Шумана, Листа, Шопена, Вагнера. По Курту, «импрессионистичны» те чувствования романтиков, душа которых «слита воедино с силами природы, явления которой как бы пронизываются ее тяготением к неосязаемому» [там же, 362]; «некое излучение, истаивание звучания и дыхания, бесконечно вибрирующее движение, растворение и испарение в легкой дымке, <...> тяга к бессознательным далям» — романтические «флюиды невидимого» в новом стиле, как считает Курт, лишь приобретают более утонченные формы [там же, 364, 366]. Но когда Курт говорит о чувственно-звуковом начале импрессионизма, он поясняет, что цель тут — «проникнуть сквозь это начало, раствориться в его нематериальном и, таким образом, вновь возвыситься до сверхчувственного» [там же, 366].

Интересно здесь то, что именно идея о сверхчувственном, духовном венчает куртовскую концепцию музыкальной импрессии, и ведь именно к таким — преобразенным и сверхчувственным — субстанциям был обращен символизм.

---

обращая ретроспективный взгляд на импрессионистическое мироощущение, среди других наблюдений пишет о «солнце, которое своим светом окутывает все предметы, каждый час дня представляя их в новой окраске» [16, 19]; в то же время, — как он замечает, — в этой «освещенной солнцем жизни <...> недостает духовной глубины», поэтов-символистов «должен был шокировать выбор простых сюжетов и отвращение импрессионизма к какому бы то ни было символизму» [там же, 138–139].

Может быть, система выразительных «импрессионистических» средств, так органично представленная Куртом, как раз и составляла для Дебюсси цель воссоздания символистского Невыразимого? Но Курт останавливает нас на пороге этой дилеммы.

Да, Дебюсси часто говорил о своем восхищении перед звучаниями Природы, противопоставляя ее исконную свободу академическим школам и рутинным правилам композиции, но это уже не была «Природа» романтиков или их запоздалых эпигонов<sup>5</sup>, стремление Дебюсси в ином — в том, чтобы выразить свой «внутренний пейзаж».

Когда в 1903 году Дебюсси высказывает мысль о таинственной связи природы и творческого воображения, о взаимоотношениях, существующих между «множественной душой природы и душой человека», он непосредственно близок настроениям и эстетическим установкам символистского творчества: по его словам, музыка имеет власть «вызывать к жизни неправдоподобные пейзажи, тот мир, несомненно существующий, но призрачный, который содействует загадочной поэзии ночей, тысячам неведомых шорохов листвы деревьев, обласканных лунными лучами» [6, 71]. Суть такой творческой интроспекции пронизательно определял автор знаменитого трактата «О духовном в искусстве», когда говорил о «внутренней ценности явления» в музыке Дебюсси<sup>6</sup>.

О субъективных — «внутренних» — мотивах творчества, когда данности мира для художника существуют лишь как «материал», из которого сплетается символистский образ, размышляя и Малларме: «Природа существует, и к ней ничего не добавить <...>. Но одна возможность остается у нас всегда — возможность уловить связи между явлениями <...>, вызывать к жизни порой прекрасные в своей многомысленности образы» [18, 424]. «Зачем понадобилось чудо претворения природного явления, доведенного — с помощью словесных усилий — до почти полного, трепетного исчезновения, если не затем, чтобы из него вознеслось, свободное от гнета непосредственных и конкретный ассоциаций, сущее понятие?» [там же, 428]. В письме к Анри Казальсу Малларме писал: «...изобретаю язык, который должен с необходимостью вытекать из той совершенно новой поэтики, которую могу сформулировать этими несколькими словами: *Рисовать не саму вещь, но воздействие (l'effet), которое она производит*. А значит, стих тут должен быть комбинацией не слов, но — побуждений, и перед ощущением всякая речь стужеывается» ([32, 206]; курсив Малларме. — В. Ч.)<sup>7</sup>.

<sup>5</sup> Ж.-М. Некту четко обозначает разницу отношения к «природной» звукописи у романтиков и Дебюсси: «Это более не является портретом музыканта в природе (в пейзаже, на фоне пейзажа), который он стремится зафиксировать согласно концепции романтиков; чувства Шатобриана или Ламартина, пылкие грезы Берлиоза абсолютно далеки от поэтического синтета, каким его понимает Дебюсси <...>. Его амбиция существовать выше: воплотить в музыке особые, хранимые в памяти моменты, когда свет, краски и звучности единятся в глубокой эмоции» [36, 217].

<sup>6</sup> Василий Кандинский пишет: «Вопреки некоторой точке соприкосновения с импрессионистами-художниками, стремление этого композитора ко внутреннему содержанию все же настолько велико, что в его произведениях ясно слышится надтреснутый звук современной нам души <...>. Дебюсси не употребляет вполне материальной формы даже в своих “импрессионистских” картинах, как обычно поступает программная музыка, он всегда ограничивается использованием *внутренней* ценности явления» ([8, 188–189]; курсив Кандинского. — В. Ч.).

<sup>7</sup> Здесь важно внести некоторую ясность, касающуюся часто цитируемого русскоязычного перевода этой знаменитой фразы. Вариант «Рисовать не саму вещь, но *впечатление*, которое

Надо ли специально доказывать, что поэтическое слово Малларме, музыкальный звук Дебюсси совсем далеки от служения описательности, тем более — конкретной выразительности. Они обращены к иному — к «сокровенной, неизъяснимой, невыразимой сути вещей» (Ш. Морис; [18, 436]), к той сути, которую можно лишь предчувствовать, предощутить, интуитивно уловив смутные, далекие знаки бытия, для которых лишь намек возможен. Такова одна из констант символистской концепции творчества — *поэтической суггестии*, о которой грезил символизм, ибо «она заставляет звучать в уме внимательного читателя некое эхо, отзвук невыразимого» [там же; 436].

Стилистики Малларме и Дебюсси, собственно, и были артистической игрой таких «отзвуков». «Созерцание предметов, образ, взлелеянный грезами, которые они вызывают, — вот что такое подлинное песнопение», — пишет поэт в «Опросе о литературной эволюции» (1891). — «*Назвать* предмет — значит на три четверти разрушить наслаждение от стихотворения — наслаждение, заключающееся в самом процессе постепенного и неспешного угадывания; *подсказать с помощью намека* — вот цель, вот идеал. Совершенное владение этим таинством как раз и создает символ» ([18, 425]; курсивы Малларме. — В. Ч.).

Но именно музыка, особенно музыка, более чем другие искусства, безоговорочна и всевластна в обладании таким таинством символа. Как пишет Одилон Редон, «суггестивное искусство подобно излучению вещей в грезе, куда устремлена и мысль <...>. В полной свободе и лучезарности [суггестивное искусство] всецело представляет вдохновляющее искусство музыки. <...>. Мои рисунки *инспирируют*, а не определяют. Они ничего не детерминируют. Как и музыка, они отсылают нас в двойственный мир неопределенного» ([38, 26–27]; курсив Редона. — В. Ч.). Подобная оценка музыки как образца для живописца важна для Поля Гогена<sup>8</sup> и еще для многих, кто искал суггестивных и отвлеченных форм выражения. Не случайно ее преимущество перед словесностью Малларме видел в изначально присущем музыке суггестивном «инстинкте»: «Мгновенно преодолевая литературные расстояния, она тяготеет к Невыразимому, Чистоте, поэзии без слов» [33, 291]. Позже Валери определит: «То, что обожествлял символизм, можно совсем просто резюмировать в общей для многих поэтов (несмотря на их разногласия) интенции заимствовать у Музыка ее благо» [41, 1273]<sup>9</sup>.

---

она производит» возможен, но не единственно верен (см., например, [13, 382]). В оригинальном тексте фигурирует не *l'impression* («впечатление»), а *l'effet*, что можно перевести не только как «впечатление», но и как «эффект», «действие», «воздействие».

<sup>8</sup> Из письма Гогена к Э. Шуффенекеру: «Не пишите слишком много с натуры. Искусство — это абстракция. Извлекайте его из натуры, погружаясь перед нею в мечту <...>. Старайтесь не столько описывать, сколько внушать образы — как действует, между прочим, музыка» (цит. по: [21, 296–297]).

<sup>9</sup> Как пишет Ж.-М. Некту, «музыка занимает центральное место в интересах всех представителей движения символизма. В музыке их привлекает способность внушения тех сфер мысли и фантазии, которые для них наиболее дороги: тайна, далекое, бесконечное, невыразимое <...>. Они испытывают зависть к тому языку, который, благодаря своей специфике — уклонению от бытовых конкретностей и (при столь щедром выражении света и теней) пейзажей и ропотов — избегает банальности языковых сочленений; она (музыка. — В. Ч.) повествует о многом, находя выражение в малом, сохраняя Тайну всеобщего. Эта выразительная экономность Музыка, выходящей за пределы фигуративности и языковой структурированности, обладающей силой и чистотой, являлась для них завидным образцом. От Бодлера до Малларме, от Верлена до Валери, от Гогена до Редона, от Эмиля Галле до Мориса Дени — творцы испытывали перед музыкой чувство восхищения» [36, 220].

В музыкальном искусстве среди современников и соотечественников Малларме, пожалуй, только Дебюсси сумел выразить общее символистское устремление к художественным претворениям «невыразимой сути вещей», их «потаенного смысла», «двойственного мира неопределенного», придав концепционным идеям символизма статус очевидного и уникального художественного факта. Именно суггестивная природа музыкального побуждает Дебюсси к размышлению о музыке, которая «имела бы вид выходящей из мрака и чтобы она временами в него возвращалась» (цит. по: [10, 175]).

Креативность Дебюсси, утверждающая принципиально новую систему суггестивного и вместе с тем самодостаточного языка, родственна символистской революции словесности Малларме, которого также интересовала мысль о «свободе языка, не искаженной необходимостью сообщения и бесконечными клише, препятствующими поэзии высказать нечто радикально иное» (Г. Фридрих; [20, 144]).

Именно такая свобода позволила Дебюсси выразить важнейшие феномены его символистской эстетики и стиля:

- *принцип двоемирия*, когда знаки узнаваемой реальности встречаются со своими отражениями в запредельном;
- *категории тишины*, когда сонорная образность обретает способность воплощать Невыразимое;
- *категория самоценной звуковой красоты*, когда идея отвлеченной арабески окончательно преодолевает границы какой-либо музыкальной иллюстративности, становясь фактом художественной автономности.

## II

«За видимыми формами и красками на поверхности картины всегда существует иное, другой универсум, другая система значений» — определяет особенность символистской живописи Эдвард Люси-Смит [31, 7]. Но влечение к «другому универсуму» свойственно не только художникам, причем сопряженность изображения, слова, звука, как бы заимствованных у реальности, ассоциируемых с ней, и их отраженных смыслов-символов сама создает тонко измышленный мир неоднозначностей, мерцающих высей и глубин — тайны бытия, которую культивировал символизм.

Мотив *двоемирия*, прочувствованный еще романтиками, находит здесь свою, особую поэтику, в которой Невыразимое как некий потаенный шифр, как некое эхо мира данностей определяет и структурирует художественный образ.

Принцип двупланового строения образа был творчески обоснован, как известно, еще в 1860-е годы Шарлем Бодлером и позже Полем Верленом, став к девяностым годам XIX века едва ли не религией среди поэтов круга Малларме. Дематериализация, разуплотнение и — как естественное для символистской эстетики, а для Малларме еще и вожденное следствие — отрицание одномерной реальности. Он декларирует: «Изгони из твоей песни действительность, вульгарную действительность» (цит. по: [20, 152]); «поэзия есть то, что позволяет выразить <...> потаенный смысл разноликого бытия» [18, 423].

Говоря о художественном претворении символистского принципа двоемирия, надо заметить, что Дебюсси, как и Малларме, не хочет быть демиургом

нарративных сюжетов, узнаваемых образов и всего того, что предполагало бы процессуальность музыкального развития, обусловленного драматургически-ми законами временных искусств. Дебюсси избегает банальной программности, жанровости, которые провоцировали бы рутину музыкальных форм и конвенциональность выразительных средств. Изысканность и нетривиальность аллюзий, жанровых «припоминаний», как бы «случайные» появления и непредугаданные исчезновения знаков реального мира и «реальных» чувств, их нарративная «бессвязность», намекающая на иную, нерасторжимую и единую, гармонию дальних миров — безусловно, от символистских истоков. При пристальном всматривании, вслушивании в нотный текст Прелюдий (именно этот цикл станет главным музыкальным объектом нашего интереса) нетрудно обнаружить удивительно гибкое претворение символистского «отражения перво-Идей».

Текстовые ремарки в «Воротах Альгамбры» (*âpre, passionnement, ironique, gracieux* — «жестко», «страстно», «иронично», «грациозно») как бы дают понять, что перед нами некая история флирта. Однако в этой истории действующие лица отсутствуют, есть только абстрактные символы эмоциональной вспыльчивости, иронии и неги — они герои игры отвлеченных аффектов. Крайняя интенсивность ритмических и красочных тяготений-отторжений, балансирование на гранях контраста *extrême violence* (предельной силы) и *passionée douceur* (страстной нежности) суть лишь осколки яркой палитры событийности, драматического действия, жара, гонора, каприза; их моментальные вторжения в монотонное всеприсутствие инобытия (остинатный ритм хабанеры мог бы быть его символом), всплески чувств, акценты экспрессий словно предстают перед загадкой Ничто. Все иллюзорно, как припоминание сна, все растворится в *pp lointain* вечности.

«Прерванная серенада» также могла бы восприниматься как очередная звуковая картина, навеянная образами Испании; ассоциации с реальностью опять же кажутся вполне очевидными: графически ясные ритмы фламенко, имитации гитарных переборов, рельефность кратких эмоциональных характеристик — вспыльчивых, яростных (*rageur*), чувственных и умоляющих (*expressif et un peu suppliant*). Но и здесь удивительна сама звуковая атмосфера: доминирующая динамическая окраска — *pianissimo* — как смутный фон все более удаляющихся и затихающих (*pp lointain*) звучностей, обволакивающих (*estompé*) условное сценическое пространство. Даже яркие вспышки гнева, а скорее, огненные росчерки далекого космоса, мгновенно гаснут в его бездонности (*rageur — pp subito*); музыка уходит, удаляется (*en s'éloignant*), чтобы полностью раствориться, застыть в нездешней тишине. Значит, были только образы-намекы: их осколки проступают из высей Невыразимого, чтобы опять в них исчезнуть...

Драматургия «Танца Пека» также построена на эффекте рельефно обрисованных, ясно артикулированных реплик-фраз, характерных синкопированных ритмов, легко очерченных фанфарных интонаций (опять сколки с припоминаемой реальности), сопоставленных с туманностями, размытыми и неявными отсветами иных, «нездешних» атмосфер. Ведь доминирующая и, пожалуй, определяющая атмосфера пьесы, как и в других прелюдиях, — воздушная стихия *pp*, в которой яркие сонорные вспышки, сполохи, зарницы мгновенно угасают, удаляются, ускользают в тайну нереального и неопределимого; авторская ремарка (*Rapide et fuyant* — «стремительно и удаляясь») как раз и подчеркивает встречаемость фрагментарной, обманчивой яви и далекой грезы, распыленной в *sfumato* звукового фона...

Разуплотненность «летающей» фактуры создает легчайшую ауру бесплотности, полетности, ирреальности и в «Феях — прелестных танцовщицах». В прозрачных бликах, фантастических — эфемерных и неуловимых — росчерках на мгновения высвечиваются чуть более явные изгибы линейного рисунка, краткие интонационные обороты. Возникающая аллюзия на вальс (*Mouvement; cresc. — mf*) — это только намек на нечто реально бывшее (или это греза о возможном?), только ласкающие (*caressant*) линии силуэта, тут же истаивающего в зыби парящих в пространствах трелей, затем — в тишайших вращениях бесплотного узора (квинтоли тридцатьвторых *pianissimo*), которые окончательно уведут нас от миража танца. Мир грезы, как и в «Танце Пека», угаснет в полнейшем звуковом небытии...

Но вот, казалось бы, «Менестрели» или «Генерал Лявин» — эксцентрик» вполне однозначны: Дебюсси шаржированно имитирует сценические *entrées* в духе парижских кабаре *Belle Époque*. Однако и здесь присутствует символистское *sfumato*: условный свет рамп, ломкая яркость ритмов, гротеск контрастов — все это словно опровергается частыми и неожиданными затемнениями, провалами в сонорные туманности, в отдаленные отзвуки субтильных *pp*, привносящие в очевидную условность сценических картин эффект дуплановости звукового события. Возбуждение звуковой материи в этих пьесах — всегда миг, краткость, быстро проходящее, исчезающее в тембрах зыбкости, дымки, сумрака; сквозь прощелины мюзикхольного «здесь» напоминает о себе тайна иных миров...

В этих афористических «поэмах без героя» есть лишь имитации звучащих реальностей (*quasi guitarras, quasi tambours*, ритмы хабанеры, кек-уока и пр.) и мгновенные появления абстрактных аффектов — масок, оставленных некими «действующими лицами». Как остроумно замечает о музыкальных персонажах Дебюсси Э. Леклер, «они суть статуэтки без опор, ибо они — от чистого времени, от абстрактного “здесь и сейчас”» [30, 176]. Напоминания об их ярких силуэтах кратки и фрагментарны — образы, разбившиеся о собственные обещания конкретности, невысказанные до конца, исчезнувшие в сонорно-пространственных фонах, отзвуках, отражениях.

Вероятно, именно такую дебюссистскую поэтику исчезновений, отсутствий, иллюзорности подразумевает В. Янкелевич, когда рассуждает об излюбленной ремарке Дебюсси *lointain* (издали, отдаленно, далеко): «Отдаленное пространство не есть просто место действительного присутствия, оно в определенном смысле обитает отсутствующими; ...Присутствие опозитивировано отсутствием» (курсив мой. — В. Ч.; цит. по: [9, 166–167]).

Но вернемся к Малларме, который задолго до теоретических штудий XX века выразительно инкрустировал стихотворную рифму своего «Надгробного поста» «памятью о горизонтах» (*souvenirs d'horizons*), подразумевая под этим отдаленные образы мира, очищенного от всего конкретного, «близкого». Наиболее тонкое поэтическое воплощение «присутствующего отсутствия» нашло в поздних сочинениях Малларме: в стихотворении в прозе *Le Nénuphar blanc* («Белая кувшинка») и в одном из самых «темных» и энигматичных созданий поэта, в сонете *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx...* («Высоко освятив ногтей своих онікс...»)

В «Белой кувшинке» залитый утренним светом мир пуст, есть лишь загадка и ожидание встречи, ее предчувствием преисполнен плывущий в лодке поэт. Но

встречи — с кем? С некой незримой «незнакомкой»? или с «нимфой света»? Мы этого не узнаём. Малларме обрисовывает только «еле различимый шорох» в зарослях пруда, «неуловимую тайну ног, которые ступают, идут, возвращаются»; где-то мелькнет «милая тень, окутанная в струящийся батист»... «Невыразимое лицо, которое мне так и не суждено было узнать», «запечатлеть прощальным взглядом немое отсутствие, разлитое в этом уединении», сорвать на память «одну из загадочно зажмурившихся кувшинок», озаряющих «своею белизной пустоту, сотканную из чистых грез», пережить свою «безмолвную речь», обращенную к невидимой — существующей ли вообще? — персоне. Тут только лишь блики созерцательных мечтаний поэта, чьей мыслью и тончайшими ощущениями плетется вербальная канва сонета: «прелестная иллюзия», «прозрачный образ похищения идеального моего цветка», «воображаемый мой трофей — тот, что расцветает не в чем ином, как в изысканном отрешении от себя» (*перевод И. Волевич; [13, 201–209]*).

Параллели со звуковыми образами Дебюсси тут кажутся несомненными. Но апофеоз «вещественного вакуума» (С. Зенкин) представлен в сонете. Вот второй его катрен:

«На алтарях, в пустой гостиной: там — не птикс,  
Игрушка звончатой тщеты, просвет фарфора  
(Ведь жрец слез зачерпнуть твоих пошел, о Стикс,  
С сосудом, чем Ничто гордится без зазора).

(*Перевод М. Талова; [там же, 127]*).

Авторский комментарий, проясняющий герметичность сонета, мы находим в письме Малларме к Анри Казалису: «Представь себе ночь, открытое окно, ставни распахнуты; в комнате никого нет, хотя раскрытые ставни и придают ей жилой вид, и в вопросительной пустоте комнаты без мебели — угадывается только контур полок — резная рама зеркала: картина борьбы и смерти, и в глубине бездонного стекла — призрачное отражение звезд Большой Медведицы, которое связывает это оставленное людьми жилище с одним лишь небом» [там же, 395].

Дебюсси, конечно, знал эти сочинения, и кажется, многие страницы его Прелюдий написаны не без воздействия маллармеанской концепции поэтического образа и его словотворения.

### III

Удивляет, однако, тот звуковой феномен, который присутствует у Дебюсси особенно часто, — это *отраженные звучания*, эффекты эха, рождающие ощущение необъятных пленэрных просторов и дальних загадочных горизонтов. Нельзя не думать о маллармеанских призрачных отражениях звезд в зеркалах, когда вслушиваешься в прелюдии «Паруса», «Дельфийские танцовщицы», «Терраса, посещаемая лунным светом», «Каноба», «Ундина», «Ветер на равнине», «Девушка с волосами цвета льна»...

Сонорный образ «Парусов» можно было бы назвать шедевром отраженных звучаний. Звукосозерцать «Паруса» — все равно что грезить в золотисто-лиловых пространственных обертонах. Здесь всё — неясность, призрачность, ирреальность свечений в воздушной дымке; всё в обманчивом свете размытых бликов, неясных контуров — тихая мистерия тембров, перекликаний, непрерывных намеков на нечто, что не имеет точных «материальных» значений, что не может

быть названо: действительно паруса? или фантастические вуали, парящие в туманных просторах?<sup>10</sup> Предначертания образа, который так и не явит себя: вдали мерцают лишь смутные его излучения, отраженные в воздушных зеркалах пленэра. Педальные ферматы в последних тактах — погружение в сонорную красоту незримого, в безграничный пленэрный гул, чтобы слиться с ним, раствориться в нем...

Из эффектов эха, далеких перезвонов, обертоновых свечений и мерцаний выткана тончайшая фактура «У н д и н ы», в которой искрящиеся, тихие (*scintillant, doux*), как бы сошедшие с миниатюрных графических рисунков мелодические узоры будут неоднократно отражаться в отблесках, реющих в эмпиреях. Но слышен также и краткий, словно пером начертанный интонационный оборот *staccato*; он едва ли не осязаем в общей атмосфере размытых свечений, исходящих от ночных силуэтов. Об этой кратчайшей, скупо артикулируемой теме Дебюсси напомним еще раз (в эпизоде *le double plus lent*) с тем, чтобы в высях раскрыть ее уже в иных тембрах и иных далях: эпизод *rubato, pp murmurando* — еще один шедевр онирической звукописи: в зыбком, затемненном, как бы блуждающем — «ночном» — тембре начинает светиться (*doucement marqué*), словно это слуховая галлюцинация, отраженный абрис знакомой темы...

Спиритуализация не только природы, но и предметного мира находит сонорное воплощение в «Дельфийских танцовщицах», в «Канопе», где символы древности как бы несут в себе память об экзистенциальной брэнности и мифологической вневременности. Смысловая двуплановость орнаментального рисунка, имитирующего танцовщиц на античной амфоре, и его «отзвука» в ирреальной субстанции вечности выражена в фактуре всей пьесы, построенной на эффектах «диалога» регистров — среднего, «здешнего», и крайних, симультанно звучащих, «отраженных»...

Звуковой образ «Канопы» словно вышел из мира оставленных вещей и отраженных в зеркале звезд сонета Малларме: пустынность, оставленность, припоминание о смутных образах ушедших и вслушивание в их стертые временем голоса. Фактура — тишайшая лучистость, легчайшие касания звука, отраженность отраженного. В заключительных тактах, после фермат полнейшей тишины Дебюсси возвращает нас к истоку образа, но только теперь и сама аккордовая фактура (*1er Mouvement*), и росчерк краткой темы звучат в педальной дымке, октавой выше, в угасающих тембровых тонах (*très doux — encore plus doux, pp — più pp*; очень тихо — еще тише) и почти остановленном времени (*plus lent — très lent*; медленнее — очень медленно)...

«Здесь не ощущается даже тени земного чувства. Притягательная сила небесных явлений управляет аккордами и звездами», — пишет о «Террасе, посещаемой лунным светом» М. Лонг [12, 110]. Действительно, тонкотканная фактура пьесы — как тайна далекого космического света. Краткое вторжение вальса (*En animant peu a peu*) — лишь сомнамбулический мираж, ностальгический отблеск реальности. Призрачность этого «лунного» мира передана в богатейшей нюансировке фактурных средств, и ключевым из них является фактурный прием, когда вальсообразная тема и ее зеркальное (здесь — в точном,

<sup>10</sup> В переводе с франц. *la voile* означает только *парус*, но *le voile* имеет несколько значений: *вуаль, завеса, пелена, покрывало, дымка*. Надо полагать, Дебюсси сознательно называет прелюдию *Voiles*: множественное число с отсутствующим артиклем в данном случае не позволяет определить точное значение слова и придает ему неоднозначный смысл.

полифоническом значении термина) отражение звучат симультанно, сначала в трех тактах эпизода *au Mouvement, pp subito*, затем в двух тактах эпизода *Mouvement, pp*, причем в возвращении эта танцевальная аллюзия еще более призрачна и эфемерна: «образ» и его «тень» почти неразличимы, они смотрят из вечности, исчезают в ней...

Тот же эффект реальных и отраженных миров — в «Затонувшем соборе», где кульминационное сияние собора полностью растворится в туманно-белесой, расплывчатой и глухой (*flottant et sourd*) сонорной субстанции, из которой он вышел (начальная ремарка: *Dans une brume doucement sonore* — «в тихо звучащем тумане»). В коде Дебюсси выставляет ремарку, которая могла бы фигурировать и во многих других прелюдиях: *Comme un echo de la phrase entendue précédemment* («Словно эхо фразы, звучавшей ранее»)...

Эффект эха слышен в «Вереске», где начальный одноголосный наигрыш в заключительных тактах зазвучит словно из космоса; слышен он и в «Девушке с волосами цвета льна», где начальный непритязательный и мягкий напев также воспарит в иные — зодиакальные — измерения, и «здешний» образ отразится в своем планетарном двойнике — в том самом символистском «первообразе», о котором грезили Рембо, Малларме, Метерлинк и не только они.

Эти пьесы, как и многие другие в данном цикле, выдержаны в динамических нюансах от *piano* до *pianissimo* и *ppp*; разве что в двух из них динамика возрастает до *mf*, длящегося не более такта или полутакта. Причем палитра тихих звучаний у Дебюсси часто дополнена особыми тембровыми оттенками, еще более подчеркивающими флюидность и зыбкость ночных, сумеречных, предрасветных атмосфер: *atténué* («приглушенно»), *murmuré* («шепотом»), *en retenant peu à peu* («постепенно замирая»), *scintillant* («искристо») *tres doux* («очень нежно»), *sans lourdeur* («не отяжеляя, без веса»), *aussi léger que possible* («легко насколько возможно»), *Presque plus rien* (совершенно замирая)...

Вспоминая шумановскую сентенцию «я хотел бы заставить взорваться мое фортепиано!», — Дебюсси противопоставляет патетичному ореолу фортепианности нечто принципиально иное: «Пусть оно говорит» (см.: [12, 75]). Пусть оно говорит тихо, тишайше — это особая дебюссистская концепция фортепианного звука, отражающая идею «новых реальностей». Дебюсси нейтрализует какой бы то ни было пианистический пафос, связанный с царственной динамической яркостью и красочными щедротами романтического фортепиано. Слышавшие авторские интерпретации Дебюсси отмечали его необычайное искусство приглушенной, неявной, неуловимой в очертаниях и при этом — точно организованной звукописи; характерно, что Дебюсси предпочитал играть свои сочинения при закрытой крышке рояля (см.: [там же, 64])<sup>11</sup>. Эстетизация «крайнего *pianissimo*» сообщала его игре особую, тихую «лучистость».

Может быть, это и есть те «внутренние пейзажи», которые хотел воспеть Дебюсси, это те «новые реальности», которые искал не только Дебюсси: весь символизм был пленен мечтой об отдаленном, дальнем, возносящемся к загадке Невыразимого. Звук на грани умолкания и растворения в беззвучии несет в себе

<sup>11</sup> Вот лишь несколько характеристик современников Дебюсси: «Он почти всегда играл неполным звуком <...>. Шкала его нюансировки поднималась от тройного *piano* до *forte*, никогда не переходя в неорганизованное звучание, в котором бы терялась тонкость гармоний» (М. Лонг); «Дебюсси очень редко употреблял *fortissimo*. Критики отмечали в его игре *pianissimo*, которое часто становилось совсем неслышным» (Р. Мейерс); Дебюсси была свойственна гибкая игра «на полутонах» тонко нюансированных приглушенных тембров, «испаряющихся в радужных туманах» (Вюйермоз). См.: [12, 36–37, 126; 3, 141–142].

сонорный образ того же мира символистских настроений, который версифицировался в поэзии, запечатлялся в живописи. Неуловимость и тонкость градаций настроений, их гибкой вибрации и непредсказуемой ассоциативности, наконец, обращение к неканонической метафоричности, наполняющей пространство образа дополнительными смысловыми обертонами — все это несло в себе одну и общую цель: выразить ту самую метафизическую Тайну, чьи излучения в мир преходящих чувств и ситуаций наполнили бы их особыми эмоциональными тембрами. Согласно характеристике Патрика Макгиннесса, «это эпоха едва различимого, подразумеваемого, потаенного, эпоха тайны, недосказанностей и шепотов — качеств, по-разному манифестирующих себя от поэта к поэту. <...> Есть секрет и закрытое, сложность и невозможное, неопределенность и неопределимое» [35, 23].

#### IV

Когда Константин Бальмонт в 1901 году выступал перед парижской аудиторией, он дал лаконичную и емкую характеристику одному из неотъемлемых (как он считал) свойств символизма — его «скрытой отвлеченности и очевидной красоты» [1, 248]. Но во французском живописном и поэтическом символизме это красота особая.

В поэзии она отмечена приглушенностью вербальных тонов, игрой редкими эпитетами и их парадоксально-утонченными сочетаниями с существительными, тонкой ритмикой строф с их часто «алогичным» синтаксисом, а иногда и его отсутствием (что особенно характерно для позднего Малларме). Все это едва ли было бы возможным в ординарном словаре повседневности, но в поэзии оказывалось императивно необходимым, ибо уже в самой кажущейся «несочетаемости» версифицированных значений слов действовал принцип суггестии. Поэтические или живописные аналогии со звукотворчеством Дебюсси кажутся очевидными.

Из «Соответствий» Бодлера:

Блуждают отзвуки, сливаясь в унисон,  
Великий, словно свет, глубокий, словно сон.  
Так запах, цвет и звук между собой согласны.

Из его же «Воспарения»:

Над свежестью долин, повитых дымкой серой,  
Над океанами и над цепями гор,  
В сияющую даль, в заоблачный простор,  
Туда, в надзвездные таинственные сферы <...>.

Из Верлена, к поэзии которого Дебюсси, как известно, обращался неоднократно:

И словно вздох осенней тишины,  
Завороженный воздух — так нежны  
Вечерней мглой обласканные дали;

— или:

Недавно колокольный звон  
Пронесся звуковой спиралью  
Над млечной, дремлющею далью  
И замер, ею поглощен.

Образы Верлена — это «*краски вечера над сумерками крон*», «*самая глубь тишины*», мотив, затихающий «*в луче окна над сумерками сада*», печальные звуки «*далекого рога*», чьи «*отголоски стынут на ветру*», это «*почти бесплотность*», «*покой умирания*», «*слабый отзвук*».

Из «Видения» Малларме (на этот текст Дебюсси написал один из своих первых романсов):

В дымящихся цветах,  
Мечтая, ангелы на мертвенных альтах  
Играли, а в перстах и взмах и всхлип смычковый  
Скользил, как блеклый плач, по сини лепестковой.

Из его же «Цветов»:

Белизну, пересекающую вздохи марины  
Надо всей синевой, к горизонту, на свет  
Опечаленный лунный <...><sup>12</sup>.

Культ палевых, смягченных, эмоционально изысканных тонов продолжается в привязанностях символистов к уходящим, меркнувшим, угасающим образам-настроениям<sup>13</sup>.

Подобна эмоциональная атмосфера полотен Пьера Пюви де Шаванна. Его эфемерно-сновидческие, отвлеченные, «тихие» и «молчащие» картины выразительно описаны Ж.-К. Гюисмансом, который награждает их восторженной, хотя и двусмысленной похвалой. В полотнах Пюви де Шаванна он видит «всегда все тот же палевый колорит», «угловатость и жесткость» композиций с «их претензиями на наивность и аффектацией простоты». При этом его восхищают «болезненная бледность» лиц, «неопределенность» силуэтов, «молочно-зеленая» листва деревьев, «цветочная белизна тел» (в частности, в картине «Осень»). Композицию картины «Бедный рыбак» он сравнивает с бездвижностью старинных примитивов, со «старой фреской, поглощенной проблесками луны, смытой потоками дождя», называя полотно «живописью сумерек» с ее «сиреневым, переходящим в белое, тускло-зеленым, вымоченным в молоке, палево-серым» колоритом [26, 54, 169, 247].

Примечательны впечатления современников от сценического оформления «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси, судя по описаниям, имеющего немало аналогий с искусством Пюви де Шаванна: «Отражения розового, фиолетового,

<sup>12</sup> Фрагменты стихотворений Ш. Бодлера, П. Верлена, С. Малларме в переводах Б. Пастернака, О. Седаковой, С. Петрова, А. Гелескула, А. Эфрона, В. Шора, В. Микушевича приводятся по: [18, 68–69, 79–85, 101, 103].

<sup>13</sup> Бледнее, затухающее, исчезающее — излюбленные эпитеты в поэзии Гюстава Кана (например, *Mélopées*, *Temps gris*), Альбера Самена (*Dilection* или *Soir de printemps*, *Élégie*), Рене Жиля (*Sonnet*, *Heur d'hiver*), Реми де Гурмона (*Litanies de la rose*), Лорана Тайяда, Жана Мореаса и многих других поэтов (нередко эпигонов) французского символизма (см.: [23, 94, 95, 111–113, 138, 146, 365–366, 371–372, 372–373]). По мнению Д. Обломиевского, стихотворения символистов «второй волны» изобилуют сравнениями и ассоциациями, определяющими прозрачные, бесплотные, приглушенно-монохромные состояния и картины. В частности, анализируя стилистику Альбера Самена, исследователь пишет: «Самен не терпит громких, бурных звучаний. Ему кажется, что всюду царит полутьшина, <...> луна у него слушает тишину <...>. Бесшумность и тишина очень часто выражаются через безмолвие, неслышимость». По поводу «Интермедии» Гюстава Кана: «Медленно поднимается темнота и как бы отпугивает шумы, все вокруг становится глухим. Все наполняется приглушенным шепотом шуршаний. Поэт предлагает напевать вполголоса, очень тихо <...>, все кажется находящимся как бы на грани яви и сна» [17, 272–279].

бледно зеленого света, появление звезд на небосводе и блестящих лучей вдали граничат с чудом», — пишет Л. Шнейдер; о «впечатлении осенних сумерек, когда последний солнечный луч расцвечивает кроны деревьев палевым светом, поднимаясь к листве, погруженной в фиолетовый и голубоватый туман, смутный и рассеянный» пишет Л. Растре; К. Моклер, однако, замечает, что «декорации, купающиеся в странных приглушенных освещениях, столь гармонируют с прекрасной музыкой, что речитативы кажутся даже излишними» [39, 160–161].

Вскоре после парижской премьеры оперы критики сравнивают «музыкальный символизм» Дебюсси с манерой художников, выставившихся в «Салоне Елисейских Полей» (молодой художественной плеяде, кстати сказать, покровительствовал Пюви де Шаванн, являясь одним из организаторов выставок). В частности, обозреватель Раймон Буйе писал: «Энгрианцы без контуров, влюбленные в серое, с приглушенной палитрой, субтильные, сдержанные, шепчущие, северные, леденящие как зимний вечер, демонстрируют новое царство тишины и печальный снег “Мертвого города” <...>. Умершая поэзия Роденбаха нашла своих последователей» (цит. по: [36, 218])<sup>14</sup>.

Вслед за Пюви де Шаванном и его единомышленниками вкус к белесому, палевому, дымчатому культивирует Морис Дени. Достаточно сказать о его удивительных литографиях 1900-х годов, в которых блекнущие, полупрозрачные изображения (скорее, намеки на них) почти утрачивают свои очертания, как бы растворяясь в нейтральности фона (цикл эстампов «Любовь», «Нимфа в венке из маргариток», «Мать и дитя на фоне моря» и др.). Эстетическая общность здесь — в стремлении максимально дематериализовать художественный образ, придать ему черты искомым символистами Тайны, Грезы — тех неявных, смутных интуиций Неопределимого, к которому обращены символистские «сны» современников Дебюсси.

## V

Но самое удивительное в Прелюдиях Дебюсси — это эффекты полного истаивания звука и его трансформация в *беззвучие тишины*.

Правда, культивация молчания, тишины была характерна не только для Дебюсси. Надо согласиться с Патриком Макгиннессом, когда он пишет: «Символисты оттачивали не-произнесенное так же, как и произнесенное: Метерлинк — и театральное молчание, Малларме — и “многозначная тишина”, которая “не менее хороша в композиции, чем слова” <...>. У символистов поэтическая композиция включает в себя белизну бумаги, тишину или пустоту, которые становятся — у Малларме, как позже у Беккета — первоматерией» [35, 24].

Для символистского мирозерцания тишина, молчание обретают значение едва ли не истины бытия, или той самой невыразимой Идеи, о чем много размышлял Морис Метерлинк. В его рефлексиях о беззвучии истинного мира молчание есть «вестник невидимого», тайна и знак «другой жизни, которая скрывается в этой тайне». «Истинная жизнь, единственная, оставляющая какой-либо след, создана из молчания, — писал он в «Сокровище смиренных», — <...> ибо только в молчании распускаются неожиданные и вечные цветы» [15, 13–18].

<sup>14</sup> Имеется в виду роман Ж. Роденбаха «Мертвый Брюгге», пользовавшийся в символистской среде не меньшим авторитетом, чем знаменитый роман «Наоборот» Ж.-К. Гюисманса — «Библия» (как расценивали его современники) декаданса и символизма.

Известно, что во многих драматических сочинениях Метерлинка реплики героев по воле автора рассредоточены долгими паузами, придающими сценическому действию особый тонус, родственный метафорическому мотиву «закрытых глаз» в живописи, который визуализировал состояние полной отрешенности изображенных фигур, погруженных в транс, в «молчащие паузы» бытия («Будда», «С закрытыми глазами» О. Редона, «Божественная Беатриче» Д. Г. Россетти и многие другие полотна символистов).

В размышлениях Малларме «молчание» встречается очень и очень часто. «Молчаливый полет в абстрактное» для него становится едва ли не опозитивированным синонимом *стихо*-творения, когда «угасающие» поэтические слова «снова уходят в молчаливый концерт, из которого они пришли». Идеальным, по его вере, было бы «молчаливое стихотворение из сонорной белизны» (цит. по: [20, 147]). Как замечательно комментирует этот поэтический феномен Гуго Фридрих, «Малларме знал присутствие невозможного и хотел его. Это — приближение к молчанию. В его поэзии молчание вступает с “молчаливыми” (то есть уничтоженными) объектами, с вокабуляром, все более сжатым, со все более неслышным интонированием» [20, 146].

О выразительности тишины, о музыкальности неозвученных фермат и пауз в начале XX века рассуждал Ферруччо Бузони. Однако в творчестве символистской эпохи именно Дебюсси был, пожалуй, первым, кто сумел расслышать (*sic!*) в молчании звука тончайшие эмотивные фибры<sup>15</sup>. «Новый парадокс музыки, создающей своими средствами впечатление молчания» (М. Лонг; [12, 122]), — тишина беззвучия входит в музыкальный континуум, становится категорией музыкального.

Дебюсси сознательно стремился к «музыке молчания». В письме к Э. Шоссону он писал: «Я широко воспользовался довольно редким, по-моему, средством выразительности, то есть молчанием <...>. ...Как кажется, только оно и способно хорошо оттенить эмоциональную сущность той или иной фразы» [5, 47]<sup>16</sup>.

В Прелюдиях выразительность молчания — или, словами Малларме, «сонорной белизны» — наделена не только образными значениями, но становится едва ли не центральной метафорой Невыразимого. Достаточно сказать, что девятнадцать прелюдий из всего цикла завершаются истаивающими звучаниями, теряющимися в бесконечности пространственных обертонов, переходящих в молчание фермат или пауз. Пространственная тишина как бы выходит за пределы онтологической длительности пьесы, обретая значение символа молчащей вечности и ее тайны. Именно это подразумевает С. Яроцинский, когда говорит: «Порой его тишина и паузы — уже как бы “с другого берега”» [22, 210].

<sup>15</sup> Единственная аналогия, возникающая в связи с музыкальной тишиной, — это идеи позднего «символистского» Скрябина, неоднократно возвращавшегося к мысли о «шелестящем молчании», «белом» звуке, его «дематериализации» и т. д. В ряде поздних своих сочинений (Десятая соната, Прелюдии ор. 74 и др.) Скрябин был совсем близок к творческим воплощениям идеи тишины.

<sup>16</sup> Неоднократные упоминания об этом выразительном средстве, в частности, в «Пеллеасе и Мелизанде», встречаются и в других письмах Дебюсси. Например, в письме П. Луису: «Тишина — это прекрасная вещь, и видит бог, как много белых тактов “Пеллеаса” свидетельствуют о моей любви к этому роду эмоционального состояния» (цит. по: [22, 209]); о «своего рода смерти всей звучности» в последнем акте оперы Дебюсси пишет А. Лероллю [24, 105]; в письме к Э. Изай он говорит об «особой красноречивости пауз, которыми усыпано произведение» [там же, 123].

«Шум тишины», «звучание тишины», «вибрация тишины», «звук на грани слышимого и неслышимого» — характеристики В. Янкелевича кажутся парадоксальными, каковыми они казались и современникам композитора. Однако, раскрывая природу молчащей сонорности Дебюсси, философ весьма точно определил самую суть этого художественного феномена: «<...> тишина предшествующая и тишина последующая, как альфа и омега по отношению друг к другу. Тишина *до* и тишина *после* не более “симметричны” между собой, чем начало и конец, рождение и смерть в необратимости времени, ведь симметрия как таковая — образ пространственный <...>. Двойная тишина омывает музыку Дебюсси, которая таким образом вся пребывает в тихом океане всеохватного молчания <...> от тишины — к тишине — сквозь тишину: таким мог бы быть девиз музыки, в которой тишина вездесуща»; у Дебюсси «музыка, скорее, возникает из тишины, является музыкой, прерываемой или временно приостановленной тишиной. <...> “Остров радости” — звучащий остров в море тишины, остров песен, смеха и искрометных цимбал мог быть только дебюссистской химерой, так как для Дебюсси ликование есть анклав в чистом небытии, скобки внутри ничто» [27, 164, 167–168].

Как мы помним, одной из излюбленных ремарок Дебюсси была *l'ointain* — символ, означающий то дальше, удаляющееся, едва слышимое, что сокрыто за subtilными узорами бытия. Но есть у Дебюсси еще одна ремарка — пожалуй, квинтэссенция музыкально-невыразимого в его звуковых арабесках: *s'effacer* — стираться, исчезать. Исчезать в смолкающих тембрах, уходящих в молчание *presque plus rien* («совершенно замирая», «почти ничего»)... Замечателен афоризм Т. Адорно: «Дебюсси внезапно покидает музыку, оставляя нам иллюзию, что она еще длится и ее реальное завершение никогда не наступит. Его музыка исчезает, как исчезает живописное полотно, когда мы от него отворачиваемся. Она гаснет» (цит. по: [29, 138]).

## VI

Но есть и другой, не менее интригующий аспект эстетики и поэтики Дебюсси, дающий еще один благодатный повод к сравнению с Малларме. Это *концепция Арабески*.

Конечно, музыка Дебюсси богата ассоциациями с явлениями внешнего мира, даже при той тонкости неочевидностей, догадок и намеков, которые вытесняют иллюстративную прямоту образности. И это неизбежно провоцирует слушательский поиск некой программной подоплеки, скрытой, а иногда и «подсказанной» названиями его сочинений. Однако хорошо известны запальчивые реплики Дебюсси в адрес музыкального беллетризма, или (его словами) «иллюзии музыки», созданной «приемами, заимствованными у литературы», служащей «аккомпанементом к чувствительным или трагическим анекдотам» [6, 18]. Потому, видимо, Дебюсси был, мягко говоря, невосприимчив к симфоническим поэмам Рихарда Штрауса с их «страстной напыщенностью», к операм Верди с их «фальшивой эстетикой»; он испытывал едва ли не презрение к «грубой психологизации» и «простым анекдотам» веристов (см.: [там же, 83–84, 117–119]).

Этому Дебюсси противопоставляет (его словами) «орнаментальную концепцию» музыки, подразумевая взлелеянную им идею «божественной арабески», чьи истоки он находит еще в ренессансной полифонии, в инструментальной

музыке И. С. Баха. Дебюсси привлекает здесь красота линий как таковых в их свободной игре, не связанной ни со строгими законами барочного линейного письма, ни, тем более, с иллюстративной рефлексией реального мира (см: [там же, 22]).

Сам по себе принцип арабески как декоративного узора составлял часть творческого словаря художников, архитекторов и дизайнеров эпохи *Art Nouveau*. Примеры тому — утонченные ювелирные узоры Р. Лалика, интерьерные «растительные» орнаменты Г. Гимара, В. Орта или Г. Обриса, наконец, концепция линейности и декоративности в искусстве изобразительного дизайна У. Морриса, А. Мухи, Э. Берн-Джонса, М. Дени<sup>17</sup> и многих других. Но нас интересует иной, именно символистский аспект этого стилевого явления.

Концепция арабески, тесно соприкасаясь с формальной грамматикой *Art Nouveau*, выходит здесь за пределы сугубо декоративного стиля и символизирует ту самую (словами Малларме) «таинственную Идею», чья «Гармония чиста» и отвращена от «самоочевидного, однообразного бытия», этой «агонии Химеры». Пространная сентенция Малларме фигурирует у нас в качестве эпиграфа отнюдь не по прихоти момента: в ней, по сути, дана емкая, хитросплетенная метафора актуального для поэта (а может быть, и для символизма вообще) Чистого искусства.

Маллармеанский концепт «вездесущей Линии» (*l'omniprésente Ligne*) и «тотальной арабески» (*La totale arabesque*) как знаков Чистого искусства, варьируется в творческих взглядах и определениях его единомышленников.

Когда Джеймс Уистлер (чья живопись была весьма притягательна для Дебюсси, как и для Малларме) определяет призвание современного художника, он, по сути, выражает маллармеанскую идею «Чистой гармонии» искусства: «Художник смотрит на цветок природы не через увеличительное стекло, чтобы собрать факты для ботаники, но с просвещенностью видящего в утонченной подлинности блистающих тонов и тонких нюансов намеки будущих гармоний» (цит. по: [40, 218]). Вслед за Уистлером, художники группы «Наби» во главе с Морисом Дени отрицают академический реализм, противопоставляя ему самоценную выразительность тех самых «причудливых, головокружительных извивов» и «будоражащих сочетаний красок», о которых говорил поэт в «Музыке и литературе». Но наиболее выразительны слова Редона: «двусмысленный мир неопределенностей», каким его хочет запечатлеть художник, также волен «рождаться, по прихоти фантазии, представшей в игре арабески» [38, 27]. В «Исповедях художника» он проникновенно пишет: «Мое искусство <...> многим обязано эффектам абстрактной линии, этому посланнику глубокого источника, воздействующему непосредственно на чувство. Суггестивное искусство не может что-либо представить иначе, как только в обращении к таинственным, измышленным играм теней и ритму линий. <...> Вообразите арабески или различные извивы, распростертые не в плоскости, но в пространстве, исполненном всем тем, что предоставляют чувству глубокие и непостижимые просторы неба; вообразите игру их линий, разметававшихся и сплетенных с разнообразнейшими элементами, включая человеческое лицо» [там же, 25, 27].

<sup>17</sup> Эта концепция в совершенстве воплощена в панно «Лестница в листве», которое М. Дени написал в 1892 году для салона Анри Леролля. Показательно, что работа экспонировалась под названием «Поэтические арабески для украшения плафона».

Анри Ван де Вельде, создатель так называемой «бельгийской линии» стиля модерн, объясняя свою творческую интенцию, как и Малларме, непосредственно связывал идею арабески с музыкой: «Это была идея, согласно которой линии вступают во взаимодействие по тому же логическому и сущностному принципу, что и музыкальные длительности и звуки; эта идея направила меня к поиску действительно абстрактного орнамента, рождающего свою красоту из собственной согласованности и являющейся результатом гармоничной конструкции, преследующей регулярность и уравновешенность форм, из которых возникает орнамент» (цит. по: [36, 134]).

Музыкальная эстетика эпохи (например, в лице Шарля Анри) также испытывает глубокий интерес к новому толкованию природы творчества, находясь не только под воздействием маллармеанских эссе, но и под влиянием знаменитого труда Эдуарда Ганслика, хорошо известного в символистских кругах (перевод «О музыкально-прекрасном» появился во Франции в 1877 году). И вспомним: ведь Ганслик, определяя общность между изобразительной орнаментальностью и музыкой, восхищался именно чистой игрой музыкальных «прекрасных форм, не имеющих содержанием определенный аффект». Ганслик уточняет: «Если вдобавок представить себе эту живую арабеску творческим изливанием художественного духа, наполняющего это движение всеми богатствами своей фантазии, то не будет ли впечатление в некоторой степени сродно музыкальному?» [4, 67–68].

Итак, по определению современного исследователя символизма Р. Рапетти, «линия завоевывает свою автономность по отношению к объективной реальности» [37, 157]. В том же ключе мыслит Э. Леклер: «Арабеска — это линия, рисующая вещи, чей образ свободен как от статичной застылости, так и от законченной реалистичной репрезентации. Чисто декоративный мотив является в то же время и мотивом наиболее значимым, так как он позволяет воплотить некий образ, соответствующий индивидуальному воображению» [30, 187–188]. С данными наблюдениями нельзя не согласиться. Но надо учесть, что не только линия — *весь* комплекс выразительных средств, причем в разных искусствах, тяготеет к такой автономности. Культ Красоты — самоценной красоты цвета, слова, звука — становится константой символистской эстетики, с чрезвычайным богатством и разнообразием манифестируемой в индивидуальных художественных манерах. Этот руководящий принцип Малларме формулирует ясно и однозначно: «Я лишь угадываю узор, предвечно существующий в лоне Красоты» [18, 423].

В таком контексте Прелюдии Дебюсси открывают иную перспективу их слышания и толкования.

Да, пленэры Дебюсси словно создаются лучами утреннего света, поглощаются вечерними тенями, становятся неразличимыми, погружаясь в ночь; они возникают из нейтральной белизны туманов и снега, из обжигающих и охлаждающих порывов ветра, из воздуха, наполненного едва уловимыми ароматами и отзвуками далеких событий и стихий. Фантастические звуковые подобию реальных явлений у Дебюсси столь притягательны, что игнорировать этот факт просто невозможно. Тем не менее звукопись Дебюсси, столь неординарно ассоциируемая с явлениями природных стихий, человеческих темпераментов и даже картин театрализованного мира, обладает еще и другой художественной ценностью. Воля Дебюсси к творению «новых реальностей» выходит за пределы ассоциативности; «новая реальность» для него это также — а может быть, и прежде всего — сам звук, *natura sonoris*. Чистая природа звука во всей его безукоризненной

формальной структурированности и сонорной красоте как раз и находит себя в дебюссистской идее «божественной арабески». Его Прелюдии выражают тот же креативный дух и влечение к абстракции, о которых говорили и Редон, и Ганслик, и Ван де Вельде, сам Дебюсси, но прежде всех Малларме<sup>18</sup>.

«Сверхутонченное отношение к звучанию» [21, 292], как Ф. Клодон определяет один из признаков символизма в музыке, распространяется буквально на все элементы звуковой ткани пьес Дебюсси. От тончайших звукокрасочных нюансировок горизонталей до сложных темброво-аккордовых синтезов вертикалей, от точных и subtilных штриховых характеристик до педально-вуальных туманностей, от неуловимых вибраций света до сотворения пространственных далей и перспектив — все это овеяно беспрекословностью красоты. Чистая игра арабесок, рисующих в звуковых пространствах самоценную красоту звуковой субстанции в разнообразии ее бликов, искр, мерцаний, кружений, составляют абсолютное единство стиля Дебюсси как сонорного события. Всмотривание, вслушивание в красоту несуществующего, только измышленного, только рожденного тончайшим вкусом художника-эстета; едва ли не упоение гибко переменчивыми полутонами состояний, полное погружение в природу звука суть истоки этого события.

Из эффектов переливчатости фонов и ясности кратких мелодических контуров, многогранности аккордовых вертикалей и рельефности линейных сплетений рождается самовитая красота звуковых арабесок Прелюдий. Лишь несколько примеров.

В «Ветре на равнине» природная стихия может восприниматься именно как узор, как чистая игра звука в его subtilной, минимальной нюансировке вращений, взвихренностей, пульсаций легчайших штрихов орнамента. Быстро проносящиеся искры на фоне сонорной монохромности фактурного рисунка, и окончание пьесы на *ppp* с последующим единственным угасающим звуком на долгой фермате — последний арабесковый росчерк вопроса, загадки... Рисунок прелюдии «Что видел западный ветер», выдержанный в доминирующем характере *tumultueux* (бурно), передает состояния смятенности, острой, взрывчатой ярости. Ослепительные сполохи *ff*, как молнии, как огненные зигзаги, крутые взлеты (*Furieux et rapide – f, cresc.*), моментальные скольжения, изломы, ниспадания (*pp subito*) — пламенеющая стихия, природное, ставшее экспрессивными росчерками отвлеченного узора... «Фейерверк» — яркие моментальные озарения, небесные росчерки как «внечеловеческие метеоры» (Янкелевич); «пронзительно» (*strident*), «вспыхивая» (*éclatant*) — огни мистического зрелища в ночи, но и чистая игра фактурными, регистровыми, штриховыми контрастами.

<sup>18</sup> В музыковедении нашего времени особенность суверенной звукописи Дебюсси неоднократно являлась объектом исследовательского интереса. В частности, по С. Яроцинскому, Дебюсси «восхищает в арабеске то, что она воздействует лишь чистой красотой, не индивидуализированной, лишенной всякого психологизма» [22, 155]; П.-А. Франь вслед за Яроцинским определяет, что «противопоставленная внешним явлениям и необходимости их имитации, арабеска изображает незаполненное пространство и побуждает к действиям или вибрациям воображения, мечты или желания» [25, 161]. Рассуждая о «неконкретности» пейзажей у Дебюсси, В. Янкелевич основывается на анализе «Движения» из фортепианного цикла «Образы» и утверждает, что «Дебюсси вызывает в памяти некое движение вообще, чистую недетерминированную сущность подвижности, будь то движение запыхавшегося бегуна, или осеннего листа на ветру, или волчка, вращающегося на месте; вихрящиеся триоли выражают здесь кружение абстрактное» [27, 75].

Лученосные блики, размытые абрисы, вспыхивающие зигзаги, искры, сияния... Это — как мистические свечения, исходящие из глубин цвета и преодолевающие условную плоскость картин Редона; или — как лаконизм точных линий, приглушенность тонов и абсолютная сбалансированность цветовых тембров, подчеркивающие сугубо живописную, граничащую с абстракцией условность полотен Уистлера. Не столь важно, изображены ли на их картинах виды отдаленных сумеречных городов, гаснущие в просторах ночного неба фейерверки, или молчащие таинства неведомых героев и безымянных фигур. Созерцая пейзажи Уистлера, вникая в видения Редона<sup>19</sup>, мы погружаемся в живописное самобытие красок, линий, сочетаний колорита. Но ведь именно так, словно в медитации, можно пребывать и в отвлеченной красоте арабесок «Затонувшего собора», «Фей — прелестных танцовщиц», «Парусов», «Мертвых листьев», «Танца Пека», «Прерванной серенады», «Чередующихся терций»... Собственно, каждая прелюдия цикла могла бы стать символом той «вездесущей Линии, что соединяет все точки пространства», в котором «вслед за уходами в тень, после встревоженных водоворотов, вдруг возникают озаренные вулканические вспышки».

Малларме в связи с сонетом «*Ses purs ongles...*» мыслил, что содержание его энигматичных образов «возникает благодаря внутреннему миру самих слов» [13, 395]. Из остановленных во времени, парящих в пространствах или быстро проносимых миражей возникает и арабесковая звукопись Дебюсси. Сонорность Дебюсси, как и словесность Малларме, в своем суверенном достоинстве отрицает былую свою прикладную функцию — быть алфавитом для романтико-беллетристических «сюжетов» и «исповедей».

В связи с этим укажем на еще одну, как представляется, важнейшую особенность, сближающую поэтики Дебюсси и Малларме. При всей субъективности «внутренних пейзажей», при исключительно индивидуализированных системах художественного выражения, авторское присутствие в сочинениях Дебюсси и Малларме как бы элиминируется. Субъективность творческого «я» и автономная — вне личностного присутствия — жизнь арабесковых абстракций образуют крайне напряженное поле взаимодействия.

Определяя природу символистской поэзии, в которой личностная отрешенность и самоценность слова как такового обретают значение синонимов, Малларме писал: «Чистое творение предполагает, что говорящий исчезает поэт, словам, сшибкою неравенства своего призванным, уступая инициативу»; «Мне остается лишь умолкнуть: <...> голос человеческий здесь неуместен» [13, 337, 299]<sup>20</sup>. Желание Дебюсси «воспеть свой внутренний пейзаж» никак не ступает в противо-

<sup>19</sup> Назовем лишь некоторые картины: «Симфония в сером: раннее утро, Темза», «Ноктюрн: черное и золото — падающая ракета», «Ноктюрн: голубое и серебро — Челси» Уистлера, «Профиль на фоне красных меандров», «Лодка с двумя фигурами», «Корона», «Витраж», «Золотая келья» Редона.

<sup>20</sup> Комментируя маллармеанскую идею суверенности, онтологической самоценности слова, Р. Барт пишет: «Малларме полагает <...>, что говорит не автор, а язык как таковой; письмо есть изначально обезличенная деятельность <...>; суть всей поэтики Малларме в том, чтобы устранить автора, заменив его письмом <...>» [2, 385–386]. Развитие бартовского тезиса о поэтике Малларме находим у С. Зенкина: «Слово должно жить своей собственной жизнью <...>, произведение должно выговариваться само собой, помимо субъективности автора, минуя <...> его голос и дыхание, то есть последнюю гарантию родства автора со своим произведением. <...> Эта система в себе и для себя не нуждается ни в материи реального мира, ни в субъективности пишущего человека» [7, 28, 29–30].

речие с маллармеанской идеей «исчезновения поэта» — *credo* Дебюсси то же: «я хочу записать свои музыкальные сны при самой *полной отрешенности от самого себя*» ([6, 192]; курсив мой. — В. Ч.)<sup>21</sup>. И более того — сама невозмутимая отстраненность творца есть предусловие для выражения его субъективнейшего мироощущения. Такая встречность оппозиций для романтика или импрессиониста казалась бы абсурдной, в символистском же контексте — единственно возможной. Парадоксально, но это так.

Миры Дебюсси, Малларме отрешены от психологически навязчивого «я», и в таком отрешении они действительно открывают «новые реальности», где незамутненная красота музыкального, поэтического получает право быть свободной от эгоцентристского авторского диктата.

Наверное, Э. Леклер прав, когда в связи с феноменом символистской арабески замечает: «Ковер реальности становится таинственным, когда фокусировка взгляда меняется <...>. ...Между пробуждением и сном фантастика вещей проступает рельефом на плоскости» [30, 188]. Но как все-таки объяснить это соприсутствие в одном произведении — у Дебюсси, у Малларме — отвлеченной и самодостаточной красоты «узора» и глубоко духовных сущностей символизма как «таинственной Идеи»? Не суть ли эти «головокружительные извивы» небесные стражи, охраняющие «вездесущую Линию» чистого искусства от химер однообразного бытия? Или это действительно зашифрованные знаки Невыразимого, явленные в абстракциях «озаренных вулканических вспышек ясности»?

Для автора эссе это пока остается загадкой...

#### Использованная литература

1. *Бальмонт К. Д.* Элементарные слова о символической поэзии // Критика русского символизма: в 2 т. Т. I. М.: Олимп, 2002. С. 246–267.
2. *Барт Р.* Смерть автора // Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. С. 384–391.
3. *Быков В.* Новаторские черты фортепианного творчества Дебюсси // Дебюсси и музыка XX века. Л.: Музыка, 1983. С. 137–173.
4. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном: Опыт переосмысления музыкальной эстетики. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2012. 232 с.
5. *Дебюсси К.* Избранные письма. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
6. *Дебюсси К.* Статьи. Рецензии. Беседы. М.; Л.: Музыка, 1964. 278 с.
7. *Зенкин С.* Пророчество о культуре (Творчество Стефана Малларме) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. С. 5–37.
8. *Кандинский В. В.* Избранные труды по теории искусства: в 2 т. Т. I. М.: Гилея, 2008. 429 с.
9. *Кокорева Л. М.* Клод Дебюсси: исследование. М.: Музыка, 2010. 494 с.
10. *Кремлев Ю. А.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.

<sup>21</sup> О своей творческой концепции Дебюсси писал в 1911 году: «Я ненавижу всяческие доктрины и их дерзости. Потому-то я и хочу записать свои музыкальные сны при самой полной отрешенности от самого себя. Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж с наивным простодушием детства»; «Необходимо <...> отрешение от самого себя, чтобы воспевать божественное <...>. Я создал себе религию из таинственных сил природы» [6, 191, 192]. Надо заметить, что в 1890 году Морис Дени определяет цель символистского искусства как «обожествление природы» и говорит о транспозиции «природных объектов в священные, герметичные, многозначные иконы» (см.: [34, 78]).

11. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
12. Лонг М. За роялем с Дебюсси. М.: Сов. композитор, 1985. 157 с.
13. Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М.: Радуга, 1995. 568 с.
14. Мартынов И. И. Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1964. 280 с.
15. Метерлинк М. Сокровище смиренных // Метерлинк М. Сокровище смиренных. Погребенный храм. Жизнь пчел. Самара: Агни, 2000. С. 21–111.
16. Моклер К. Импрессионизм: история, эстетика, мастера. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2011. 160 с.
17. Обломиевский Д. Французский символизм. М.: Наука, 1973. 299 с.
18. Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора. М.: Изд-во МГУ, 1993. 512 с.
19. Рейтерсверд О. Импрессионисты перед публикой и критикой. М.: Искусство, 1974. 300 с.
20. Фридрих Г. Структура современной лирики. От Бодлера до середины двадцатого столетия. М.: Языки славянских культур, 2010. 344 с.
21. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; пер. с франц. Н. В. Кисловой, Н. Т. Пахсарьян, науч. ред. и автор послесл. В. М. Толмачев. М.: Республика, 1998. 429 с.
22. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М.: Прогресс, 1978. 232 с.
23. Anthologie de la poésie symboliste et décadente. P.: Les Belles Lettres, 2009. 478 p.
24. Debussy C. Correspondance: 1884–1918 / réunie et annotée par F. Lesure. P.: Hermann, 1993. 399 p.
25. Frangne P.-H. La négation à l'oeuvre. La philosophie symboliste de l'art (1860–1905). Rennes: Presses Universitaires, 2005. 371 p.
26. Huysmans J.-K. Ecrits sur l'art: L'Art modern. Certains. Trois Primitifs. P.: Flammarion, 2008. 476 p.
27. Jankélévitch V. La musique et l'ineffable. P.: Seuil, 1983. 194 p.
28. Jumeau-Lafond J.-D. «Du côté de l'ombre»: Debussy symboliste // Debussy, la musique et les arts. P.: Skira Flammarion, 2012. P. 57–68.
29. Kaltenecker M. L'impressionnisme comme forme de vie: écoutes allemandes de Debussy dans les années 1920 // Debussy, la musique et les arts. P.: Skira Flammarion, 2012. P. 137–145.
30. Lecler E. L'opéra symboliste. P.: L'Harmattan, 2006. 241 p.
31. Lucie-Smith E. Le Symbolisme. P.: Thames & Hudson, 1999. 216 p.
32. Mallarmé S. Correspondance complete. P.: Gallimard, 1995. 688 p.
33. Mallarmé S. Divagations // Stéphane Mallarmé. Igitur. Divagations. Un coup de dés. P.: Gallimard, 2003. P. 79–417.
34. Marchal B. Le Symbolisme. P.: Armand Colin, 2011. 240 p.
35. McGuinness P. Des decadents pleins d'énergie // Anthologie de la poésie symboliste et décadente. P.: Les Belles Lettres, 2009. P. 7–29.
36. Nectoux J.-M. Harmonie en bleu et or. Debussy, la musique et les arts. P.: Fayard, 2005. 255 p.
37. Rapetti R. Le Symbolisme. P.: Flammarion, 2007. 319 p.
38. Redon O. Confidences d'artiste // Redon O. A soi-même. Journal 1867–1915. P.: Librairie José Corti, 2011. P. 9–29.
39. Regards sur Debussy / Dir. Myriam Chimènes et Alexandra Laederich. P.: Fayard, 2013. 579 p.
40. Siewert J. Art, musique et esthétique du lieu dans les *Nocturnes* de Whistler // Turner Whistler Monet. K. Lochnan (dir.) P.; L.: RMN — Tate Publishing, 2004. P. 141–160.
41. Valéry P. Existence du symbolisme // Paul Valéry. Oeuvres complètes: in 12 vols. V. I. P.: Gallimard, 1957. 1872 p.