

**Константин Зенкин**

## ДЕБЮССИ В ДИАЛОГАХ С БАХОМ И ВАГНЕРОМ:

### ОЩУЩЕНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ

«Французский музыкант» Клод Дебюсси оставил множество тончайше-изысканных, остроумных, ядовито-похвальных и иронично-уничтожающих реплик о композиторах разных времен. Но его высказывания о двух великих немцах — Иоганне Себастьяне Бахе и Рихарде Вагнере — отличаются особым постоянством «тем», пожалуй, даже «лейттем», равно как и особой глубиной постановки проблем, вызванной завуалированной, а часто и явной их соотносённостью с творческими принципами самого Дебюсси. Вагнер «...положительно является “Delenda Carthago” г-на Дебюсси» [2, 49]. Данное замечание сопровождается комментирующей сноской: «“Delenda Carthago” — “Карфаген должен быть разрушен” (лат.) — слова, которыми Катон старший заканчивал каждую из своих речей. Выражение это употребляется, когда желают подчеркнуть, что человеком владеет навязчивая идея» [там же]. Анализ этих смысловых «лейттем» и «навязчивых идей» может порой вывести на глубокие и значительные проблемы.

В самом деле: «Дебюсси и Бах», «Дебюсси и Вагнер» — каждая из этих тем могла бы быть раскрыта в большом исследовании и рассмотрена всесторонне, во всех аспектах наследия французского композитора. В настоящей статье мы даже не пытаемся коснуться вопроса собственно музыкальных диалогов Дебюсси с Бахом и Вагнером, а ограничимся постановкой проблемы на основании только лишь его словесных высказываний. Также мы не стремимся дать полный обзор и анализ высказываний Дебюсси о Вагнере (это — отдельная тема, которой имеет смысл заняться, не привлекая в попутчики Баха).

Повод же сопоставить Баха с Вагнером дал сам Дебюсси: «Бах — это святой Грааль, Вагнер — Клингзор, желающий попать Грааль и сам стать на его место... Бах властно сияет над музыкой и в своей доброте он пожелал, чтобы нам

довелось услышать слова еще неслыханные в оставленном им великом примере служения музыке и бескорыстной любви к ней. Вагнер же уходит... стушевываясь... тенью черной и тревожащей» [2, 69]. Добавим, что подобные сопоставления рассыпаны по всему литературному творчеству Дебюсси.

«Уход» Вагнера для Дебюсси — это, пожалуй, уход всего романтизма в его наиболее специфичных и существенных проявлениях. Все объясняет следующее признание: «Вагнер, если можно выразиться с некоторой, подходящей для него напыщенностью, был прекрасным закатом солнца, который приняли за утреннюю зарю» [2, 58]. По сути, речь идет о «первой любви», и разочарование в ней влечет особенно пристальную и эмоциональную критику.

Совсем иное — Бах. Судя по некоторым высказываниям Дебюсси, именно немецкий кантор оказался в роли надежной опоры в творческих поисках одного из основных создателей новой музыки XX века.

Если мы рассмотрим творчество И.-С. Баха, благожелательного божества, к которому музыканты, прежде чем приниматься за работу, должны бы обращаться с молитвой о предохранении их от посредственности, творчество неисчислимо, где на каждом шагу находишь то, что кажется написанным вчера, начиная с капризной арабески и кончая тем религиозным изливанием души, для которого мы до сих пор не нашли ничего лучшего, — то мы напрасно будем разыскивать в этом творчестве хотя бы одну ошибку против хорошего вкуса [2, 212].

А в письме Ж. Дюрану (1907) встречается мысль, не оставляющая сомнений в исповедании музыкальной веры: «Один Бах предчувствовал истину» [1, 130]. Обратим внимание, что если для немецких композиторов XIX века (Мендельсон, Шуман, Брамс), как и для Шопена, признание Баха в качестве бесспорной вершины музыкального искусства было достаточно характерно, то для французов дело обстояло иначе, о чем свидетельствует замечание самого Дебюсси, относящееся к Сен-Сансу: «...Он заявил о своем преклонении перед стариком Бахом в такое время, когда подобный акт исповедания веры был одновременно и актом большой смелости» [2, 103]. Отметим также, что о современниках Баха, Ф. Куперене и Ж.-Ф. Рамо, Дебюсси также говорит нередко и — с неизменным преклонением. Но они фигурируют главным образом как носители французской национальной традиции. Бах же — в связи с универсальными принципами творчества.

Два «лейтмотива» литературной бахианы Дебюсси уже прозвучали: это, во-первых, идея арабески и, во-вторых, «религиозное изливание души» (часто они сопутствуют друг другу, что, как мы увидим, совсем не случайно). Эпоху Баха Дебюсси характеризует такими словами: «То была эпоха цветения “восхитительной арабески”, и музыка подчинялась законам красоты, входящим во всеобъемлющие законы природы» [2, 57].

Говоря о Скрипичном концерте Баха соль минор, Дебюсси пытается разъяснить суть «восхитительной арабески»:

...Здесь находишь почти неприкосновенной ту «музыкальную арабеску» или, вернее, тот принцип «украшения», который является основой всех форм искусства. (Слово «украшение» не имеет здесь ничего общего с тем значением, которым его наделяют в музыкальных грамматиках.)

Мастера примитива — Палестрина, Викториа, Орlando ди Лассо и другие пользовались этой божественной «арабеской». Они обнаружили ее основу в григорианском пении и поддержали ее хрупкие завитки стойкими контрапунктами. Бах, снова взявшись за «арабеску», сделал ее более гибкой, более текучей, и, несмотря на строгую дисциплину, к которой этот великий мастер

обязывал красоту, арабеска смогла существовать с той свободной, постоянно обновляющейся фантазией, которая изумляет еще и в наше время [2, 21–22].

Впрочем, отношение Дебюсси к Баху не было уж совсем безоблачным. Резким диссонансом всей «бахiane» французского мэтра звучит его письмо Ж. Дюрану от 15 апреля 1917 года:

Когда старому саксонскому кантору нечего сказать, он выезжает на чем попало и становится действительно безжалостным. В общем, он терпим лишь тогда, когда он восхитителен. Вы скажете, что и этого уже достаточно!

И все же, если б у него был друг, — или, быть может, издатель? — который, например, шепотом посоветовал бы ему один день в неделю не сочинять, то это избавило бы нас от шеренг безрадостных тактов, неумолимо дефилирующих все время с одними и теми же маленькими мошенниками «темой» и «противосложением» во главе.

Иной раз, — и даже нередко, — его чудесное мастерство, а оно, в сущности, есть всего лишь гимнастика, свойственная этому старому мастеру, и не способно заполнить ужасную пустоту, ощущение которой еще увеличивается от настойчивого желания извлечь что-то из посредственной музыкальной мысли, притом любой ценой <...> [1, 271].

Скорее всего, что достаточно типично для композиторов, Дебюсси, превознося Баха, слышал не столько самого Баха, сколько нечто очень и очень родственное своему собственному идеалу музыки — музыки новой, отказавшейся от романтической «перегруженности» подтекстами и «напряженности» интонации.

При чтении строк Дебюсси о Бахе обращает на себя внимание, а затем и настораживает настойчивый акцент на восприятии музыки Баха как арабески. С одной стороны, это вполне понятно: музыкальная ткань многих произведений Баха «вьется» подобно изукрашенному орнаменту. Но, с другой стороны, разве образ арабески способен дать исчерпывающее представление о напряженной, динамичной и предельно экспрессивной мелодической линии баховских фигураций? Арабеска, благодаря орнаментально-пластическому истоку термина, невольно понимается как нечто свободное в своем движении, невесомо-парящее, независимое от земного притяжения. Баховская же фигурационная мелодия, которая отчасти ассоциируется с арабеской, движется в пространстве напряженнейшей гармонической «гравитации». Соответственно, ее время — время не только пребывания, но и становления, направленного, устремленного течения, что заставляет признать образ арабески недостаточным для характеристики музыки Баха.

Показательным примером переинтонирования баховских фигурационных форм в музыке Дебюсси стали две фортепианные сюиты: «Бергамасская» и «Для фортепиано» («Pour la piano»). Начала Прелюдий обеих сюит открыто ориентированы на барочные истоки: в «Бергамасской сюите» — на монументальное органно-клавирное фантазийное изложение, в «Pour la piano» — на узкообъемный фигурационный рисунок. Однако не менее ощутимы и отличия от барочного слышания, обусловленные спецификой звукозерцания Дебюсси. Типичное фантазийное начало «Бергамасской сюиты» — разложенный аккорд, охватывающий почти всю клавиатуру, с последующим орнаментально-фигурационным движением — у Дебюсси слышится отнюдь не как страстная проповедь (что неизменно присуще баховским образцам подобного рода), а скорее как звучание самой природы. В данном случае начальный разложенный аккорд подобен

накатившейся волне, а следующая за ним фигурация не нагнетает напряжение (что всегда имеет место у Баха), а воспринимается как мягкий, плавный откат волны, чему способствуют, помимо собственно фактурного облика, применение пентатонических интонаций и практически полное отсутствие доминантовых гармоний (за исключением собственно каденции).

1 К. Дебюсси, Бергамасская сюита. Прелюдия (начало)

Moderato (tempo rubato)

Начало Прелюдии из «Pour la piano», а также «Сады под дождем», «Движения» из «Образов», сохраняя типично барочный фактурный рисунок, существенно отличаются от Баха гармонической логикой, которая и вносит дух «импрессионизма» — сосредоточение внимания на каждом отдельном моменте, обороте, гармонии, а не на сквозной и устремленной к цели энергии движения. Разумеется, не стоит отождествлять музыкальные отражения баховского в произведениях Дебюсси с высказанными им мыслями о музыке Баха. Но возможно отметить нечто общее: а именно, склонность Дебюсси воспринимать баховские фактурные рисунки как арабеску-орнамент. По всей видимости, прямо противоположное слышание Баха проявилось у Э. Курта, ощущавшего в ней в первую очередь кинетическую линейную энергию.

Дебюсси с присущей ему пронизательностью видит истоки баховской арабески в григорианских юбилеях и выросших на их основе мелодиях Палестрины и Орландо Лассо. И невольно приходится признать, что в контексте церковного стиля Средневековья и Возрождения мелодические линии, пожалуй, несколько больше соответствовали представлению об орнаменте-арабеске, нежели в музыке Баха, уподобляясь резным украшениям готических соборов, в свою очередь перенявших исламские традиции. А исламская культура понимала арабеску как символ Вечности и непрерывности Вселенной.

Впрочем, необходимо попытаться уточнить, основываясь на скупых, полных недоговоренностей высказываниях Дебюсси, что, собственно, он понимал под арабеской в музыке. Итак, «Бах, снова взявшись за арабеску, сделал ее более гибкой, более текучей, и, несмотря на строгую дисциплину, к которой этот великий мастер обязывал красоту, арабеска смогла существовать с той свободной, постоянно обновляющейся фантазией, которая изумляет еще и в наше время» [2, 22]. Из этого высказывания для нас наиболее важными и ключевыми понятиями будут, пожалуй, гибкость и текучесть арабески, сочетающиеся со строгой дисциплиной, и, в особенности, указание на постоянное обновление. Таким образом, приходится сделать вывод, что у Дебюсси был свой идеал музыкальной арабески, который существенно расходился с пониманием арабески как элемента изобразительных искусств, поскольку законом арабески-орнамента

является повторяемость мотивов и, как правило, точная. Впрочем, необходимо заметить, что в европейской культуре, начиная с рубежа XVIII — XIX веков старинному понятию арабески была придана новая жизнь, о чем обстоятельно пишет Е. В. Ровенко: «Если первоначально понятие арабески связывалось с искусством восточного орнамента, подчиняющегося строгому, регулярному, хотя и причудливому ритму, то уже Иммануил Кант связал понятие “арабески” со “свободной красотой”, а романтики усилили акцент на параметрах свободы, непредсказуемости и прихотливости. Параметр регулярности при этом отошел в тень» [5, 52–53]. Думается, что Дебюсси разделял бы мнение Жака Деррида, размышляющего о кантовой концепции «свободной красоты» следующим образом: «...Здесь начато движение к значению и репрезентации: лиственный орнамент, чистая музыкальная импровизация, музыка без темы или текста как будто хотят что-то сказать или показать, они имеют форму устремленности к некой цели» [цит. по: 6, 350].

Теперь мы можем рассмотреть наиболее важное и содержательное высказывание Дебюсси о Бахе, а в связи с ним — об орнаментальной концепции музыки:

В музыке Баха волнует не характер мелодии, а ее очертания, и даже чаще параллельное движение нескольких линий, встреча которых, будь она случайной или преднамеренной, вызывает эмоцию. При такой орнаментальной концепции музыка приобретает точность механизма и вызывает мгновенное возникновение образов [2, 22].

Что же мог иметь в виду Дебюсси под характером мелодии, противопоставив его очертаниям? Ведь, собственно, откуда берется характер, если не из облика самой мелодии, включая, конечно же, и ее рисунок прежде всего? Возможно предположить, что как раз в этом Дебюсси близок исходному пониманию арабески как чистой абстрактной формы, не связанной с предметной изобразительностью. В таком случае под «характером мелодии» Дебюсси мог понимать нечто внемузикальное, своего рода «программу» — скрытую или явную. И продолжение его мысли, пожалуй, может подтвердить наше предположение:

Наоборот, это беспредельно более «правдиво», чем жалкий человеческий писк, который пытается издавать музыкальная драма. Музыка сохраняет, в особенности здесь, все свое достоинство, она никогда не снисходит до того, чтобы приспособиться к потребностям сентиментальничанья, напускаемого на себя людьми, о которых говорят: «Они так любят музыку» [2, 22].

В таком случае, чем определяется характер романтической мелодии, если не ее очертаниями? Ведь достаточно очевидно, что Дебюсси критикует здесь не только Вагнера, но и более широкий круг явлений, усредненно-сниженное понимание которых позднее заставит К. Дальхауса сблизить романтизм с китчем. Дебюсси, как всегда, весьма тонок: и вправду, характер мелодии в романтической музыке чаще всего определяется не рисунком самой мелодии, и даже не ее ритмом (который выступает с рисунком как единое целое), а гармонией — теми силами, которые придают каждому звуку мелодии особую энергетику и управляют самим мелодическим движением. (Здесь можно зафиксировать точку совпадения взглядов Дебюсси и Курта на различие техник Баха и Вагнера.)

Однако вернемся к наиболее интересной мысли Дебюсси в процитированном фрагменте: «При такой орнаментальной концепции музыка приобретает точность механизма для воздействия на публику и вызывает мгновенное возникновение образов». Последняя фраза («мгновенное возникновение образов») выводит нас к проблеме ощущения музыкального времени. Что, собственно,

мог иметь в виду Дебюсси, об этом стоит только догадываться. Но попробовать догадаться можно. Прежде всего, ясно, что при «орнаментальной концепции» музыки не может быть и речи о том, что под образами понимаются некие внемзыкальные представления — суть арабески-орнамента именно в его художественной самодостаточности, чистоте и свободе от предметного мира. Образы в данном случае — это сами звучания, их чисто музыкальные смыслы, что, впрочем, не мешает им выступать и в качестве символов. Далее, мысль Дебюсси о «мгновенном возникновении образов» естественно связывается с другой его мыслью — что «в музыке Баха волнует не характер мелодии, а ее очертания». Именно каждое отдельное «очертание» баховской мелодии может пониматься как мгновенно возникающий образ, смысловая и, следовательно, временная единица его музыки.

Здесь необходимо некоторое разъяснение. Обычно принято считать, что целая часть или раздел барочной композиции выражают один образ, или аффект, что вполне справедливо. Понимание образа как единого аффекта, охватывающего масштабную композиционную единицу, естественно также связать и с единым характером музыки. Но вспомним, что Дебюсси как раз противопоставляет характер мелодии мгновенно возникающим образам. Именно здесь проявилось родство (хотя и далеко не тождество) в ощущении времени у Дебюсси и Баха: оно заключалось в ощущении непрерывного течения времени, пронизывающего любые статические состояния. У обоих композиторов, хотя и очень по-разному, момент настоящего времени («теперь») не склонен кристаллизироваться в завершенную целостность, а затем подвергаться развитию-разработке (как это будет в культуре симфонизма), он вообще не воспринимается вне течения времени. По контрасту: насколько типично игнорирование течения времени для Моцарта и многих последующих композиторов — по меткому выражению Г. Орлова, «такое западный способ преодоления времени: “вмораживание его в структуру»» [4, 49]. Поясним, что к структурам, «замораживающим» время и возвышающимся над ним, в равной мере следует отнести квадратный период и симметричную сонатную форму, наполненную множеством событий и процессов, протекающих в риторически условном времени.

Обратим внимание, что Дебюсси в качестве примера, где искусство баховской «божественной» арабески проявилось особенно ярко, называет Скрипичный концерт соль минор, который вовсе не основан исключительно на арабесочно-орнаментальном, прелюдийном рисунке, а содержит и многочисленные ритмически выделенные, индивидуализированные и даже декламационные мотивы, или «очертания», если использовать слово самого Дебюсси. Отсюда следует поразительная вещь: значит, говоря об арабеске, Дебюсси понимал ее не в качестве фактурного рисунка, иначе он обнаружил бы ее «неприкосновенной» не в концерте, а во множестве клавирных или органых прелюдий. Тогда что же он имел в виду? Вспомним, что в концертах Баха с особой интенсивностью проявляется такое качество его музыки, как непрерывность дления (именно в концертах самые протяженные темы), неуклонность нагнетания напряжения, постоянное «оттягивание» разрешений и концовок, — словом, все то, что способно уподобить композицию протяженной линии-арабеске, выходящей практически без остановок. Словом, Дебюсси понимает арабеску скорее как фактор композиции, нежели фактуры.

Противоположность двух принципов: воздействия мелодии своими очертаниями (Бах) или характером (романтический принцип) — идеально демонстрируется на примере сопоставления до-мажорной прелюдии Баха из I тома

«Хорошо темперированного клавира» с ее вольной обработкой — композицией Гуно *Ave Maria*. Слушая баховский оригинал, мы в самом деле следуем за музыкой, выстраивающейся «с точностью механизма», момент за моментом, каждый из которых привносит свой новый существенный штрих в течение времени. Совсем иное — в обработке Гуно, где вся баховская ткань становится фоном, а вокальная мелодия, сочиненная Гуно, постепенно предстает перед нами, охваченная единым характером, и именно характер, индивидуальный надвременной образ становится критерием единства всей мелодии и ее высшим смыслом. Эта мелодия не вьется, подобно арабеске, формируясь «на наших глазах» и удивляя каждым новым поворотом, каждым мельчайшим отдельным моментом, но, будучи уже готовой, сформированной своим характером (образом-идеей), заставляет пережить вместе с ней свое внутреннее, непрерывно-длительное время, прочувствовать ее характер и, возможно, вызвать упрек Дебюсси в «приспособлении к потребностям сентиментальничанья» (уж баховская-то Прелюдия точно была к этому приспособлена автором французского и самого популярного «Фауста»).

Наконец, еще один, последний и ключевой штрих в дебюссистском понимании арабески: она воплощает свободу, а отказ от нее — закабаление: «Должен прибавить, что понимание орнаментального замысла совершенно утрачено: музыке удалось закабалить <...>» [2, 22]. Для нашей темы этот штрих имеет особое значение, поскольку вновь отсылает к сопоставлению с Вагнером.

Любопытно, что основная претензия Дебюсси к Вагнеру в основе своей та же самая, что и Вагнера к старой итальянской опере, критикуемой за то, что музыка подавляет драматическое действие, останавливает его и таким образом эгоистически господствует. Чтобы привести музыкальный ряд в соответствие с драматическим действием, Вагнер уничтожает законченные номера (арии и т. п.) и насыщает свои оперы сквозным симфоническим развитием. Но прошло совсем немного времени, и Дебюсси критикует Вагнера за то, что симфоническое развитие, «разработки» останавливают действие, в то время как необходимо, чтобы «действие двигалось и устремлялось вперед» [2, 49]. «В то время как развертывается симфония, действие на сцене останавливается; невозможно согласовать движение драматическое с движением симфоническим» [там же, 48]. Вагнер же считал, что пока звучит ария, действие на сцене останавливается.

Можно предположить, что каждая оперная реформа (Глюка, Вагнера, Мусоргского, Дебюсси) имеет в качестве глубинной причины новое ощущение музыкального времени, которое и требует каждый раз нового соотношения музыки и драмы. Следующие строки Дебюсси посвящены Вагнеру, однако они обнаруживают свою универсальность и могут быть спроецированы и на другие исторические ситуации:

Музыка имеет ритм, скрытая сила которого направляет ее развитие; движения души имеют другой ритм, более инстинктивно обобщающий и подчиненный разнообразному ходу событий. От наслоения этих двух ритмов рождается постоянный конфликт. Он выражается по-разному: либо музыка задыхается в погоне за действующим лицом, либо действующее лицо усаживается на ноту, чтобы позволить музыке догнать его [2, 28].

Однако Дебюсси считает, что у Вагнера музыка не только поработщает действие, но и сама оказывается в поработщени: «Он (Дебюсси. — К. З.) стремится создать музыкальный язык, который не обходился бы без возможностей, предоставляемых симфонией, но не был бы всецело поработщен ею, и главным образом такой язык, который избегал бы разработок, — столь длинных и скучных» [2, 48–49]. Впрочем, необходимо заметить, что протяженные оркестровые фрагменты

в операх Вагнера — такие, как «Путешествие Зигфрида по Рейну», траурное шествие из «Гибели богов» и некоторые другие — не так уж часто встречаются в музыкальных драмах Вагнера. Менее протяженные оркестровые инкрустации размерами мало отличаются от аналогичных фрагментов в «Пеллеасе и Мелизанде». Дебюсси, как всегда, точен: произнося слово «разработка», он указывает на соответствующую форму, избегаемую им равно и в оркестровых сочинениях. «Разработка» (неважно, в сонатной форме или в опере) возмущала Дебюсси своим рационализмом: сопоставлениями мотивов, их взаимодействием, борьбой и т. д. При этом и сам принцип мотивов (точнее, *лейтмотивов*) у Вагнера также не по вкусу Дебюсси — из-за слишком навязчивой, по его мнению, отсылки к внемузыкальным значениям, к идеям и «характерам», а также из-за повторяемости:

Драма гг. Золя и Брюно (речь идет об их опере «Ураган», на примере которой критикуются именно вагнеровские принципы. — К. З.) отличается многочисленными символами, и я, признаюсь, не понимаю этой чрезмерной потребности в них. Авторы как будто позабыли, что самое прекрасное — это все же музыка. Само собой разумеется, символ вызывает «лейтмотив»; и вот опять музыка вынуждена загромождаться упорными маленькими фразами, которые желают, чтобы их слышали во что бы то ни стало. В итоге — необходимость считать, что определенная аккордовая последовательность изобразит то или иное чувство, определенная фраза — то или иное действующее лицо. Довольно неожиданная игра в антропометрию! [2, 29].

Таким образом, теперь мы видим, что при следовании вагнеровским принципам и драма (внемusыкальная идея) порабощает музыку. Порабощенным оказывается буквально все — и, конечно, Дебюсси ищет практических решений выхода из сложившейся ситуации, а не ее глубинного теоретического анализа.

Путь к преодолению конфликта двух ритмов (самой музыки и движений души) ему видится в следующем: «Дебюсси пошел по пути поисков декламации, зависящей не от ритма самой музыки, а от ритма слова в музыке» [2, 48]. Каждый оперный реформатор, от Глюка до Дебюсси, стремится «приспособить» музыку к драме, чтобы дать ей (музыке) новую свободу дыхания. А в сущности, задача состоит, как это тонко подметил Дебюсси, в достижении согласия двух ритмов — музыки и всего остального: души, слова, драматического действия. Продолжая «расшифровывать» эту мысль, предположим, что речь идет о нахождении оптимального синтетического (музыкально-драматического) времени, которое имеет две стороны.

Первая — это музыкально-драматическая форма воплощения цельного смысла как реализация момента настоящего времени. В барочной опере это законченный номер, выражающий аффект (ария, ансамбль), в романтической музыкальной драме — лейтмотив, выражающий идею-характер. Другая сторона — способ течения времени, форма соотношения континуальности и дискретности. Обе стороны музыкально-драматургической организации времени у Вагнера — лейтмотивы и основанная на них симфоническая «разработка» — явились последним словом современного музыкального театра, но для Дебюсси и они уже стали слишком грубыми инструментами ушедшей эпохи. Дебюсси видит диктат идеи над музыкой не только в вагнеровских лейтмотивах, но и во вступлении к «Золоту Рейна». А ведь, казалось бы, — вот арабеска в чистом виде! Да и «разработкой» в обычном смысле оркестровое вступление «Золота Рейна» не назовешь! Однако Дебюсси «исключает из своей концепции музыку “бесполезную”, те 135 тактов (ясно, что речь идет о дпящейся в течение этих тактов тонике в начале



тетралогии. — К. 3.), которые существуют якобы для раскрытия некоего душевного состояния, остающегося нераскрытым после этих тактов так же, как и до них» [2, 49].

Что же получается, если суммировать весь комплекс высказываний Дебюсси о вагнеровской музыкальной драме? Музыка поработает драму, драма — музыку, и одна сторона музыки («музыкальный язык») поработается другой («симфонией»). Глубинная же основа всех перечисленных «поработаний» одна — это вагнеровское романтическое чувство времени, которое невольно поработает новое чувство музыкального и музыкально-драматургического времени, вызревшее у Дебюсси. Ближайшим историческим аналогом этого нового чувства времени и стал образ арабески в его специфически дебюссистском понимании. Правда, в отличие от баховской арабески, ощущение времени Дебюсси значительно сильнее преодолевает дискретность и отделенность моментов («очертаний»), в нем уже практически не выделяется момент настоящего как смысл, предстающий вне времени. Это всегда длящееся, текучее настоящее и текучий, изменчивый смысл, что сближает его с бергсоновским понятием *la durée*: «Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме» (цит. по: [3, 99]). Следуя этому чисто музыкальному идеалу, Дебюсси мечтает о действующих лицах «без прошлого и без указания на время действия» [1, 41], душевная жизнь которых обернулась бы непрерывной музыкальной «арабеской» как переживанием текущего, изменчивого настоящего момента, освобожденного от поработания внешними в отношении него причинами и целями.

*Работа выполнена при поддержке РФНФ,  
проект №11-03-00408а.*

#### Использованная литература

1. *Дебюсси К.* Избранные письма / сост., пер., вступ. статья и комментарии А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
2. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / пер. с франц. и комментарии А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. М.; Л.: Музыка, 1964. 279 с.
3. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / предисл. М. Тараканова. М.: Советский композитор, 1986. С. 90–111.
4. *Орлов Г.* Древо музыки / предисл. М. Друскина. Вашингтон: Н. А. Frager & Co; СПб.: Советский композитор, 1992. 408 с.
5. *Ровенко Е. В.* Новое мышление рубежа XIX–XX веков во французской философии (А. Бергсон) и искусстве (К. Дебюсси, О. Редон): дис. ... канд. иск.: 17.00.02; 17.00.09: в 2 т. Т. II. М., 2012. 415 с.
6. *Ямпольский М. Б.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 616 с. (Научная библиотека)