

---

**Инна Иглицкая**

## ДЕБЮССИ: МЕЖДУ ЖИЗНЬЮ И СМЕРТЬЮ ПСИХОАНАЛИТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ

**Маленькое извинение перед читателями.** Я назвала это сочинение фантазией, потому что в нем много допущений, предположений. И хотя, как мне кажется, в тексте есть доказательства в пользу тех или иных моих интерпретаций скрытого смысла рассматриваемой пьесы Дебюсси, я не уверена, что эти доказательства будут для читателя достаточно убедительными. Но в таком случае читатель ведь может выдвинуть свои контраргументы, не правда ли?

**Начальная информация.** Речь пойдет о вокальной пьесе К. Дебюсси «*Noël des enfants qui n'ont plus de maison*»<sup>1</sup>. Пьеса написана в декабре 1915 года. Она считается откликом композитора на события Первой мировой войны и обычно расценивается как антивоенная. В отличие от многих других сочинений, в ней Дебюсси захотел сказать нам нечто и словами: текст пьесы написан самим композитором. Надо полагать, что нотами Дебюсси говорит не что-то принципиально иное, чем словами. Поэтому, поскольку текст кажется нам вообще более конкретным, чем музыкальные звуки, естественно начать с его чтения. Рассмотрение текста позволит нам, может быть, сделать какие-то предположения относительно содержания произведения.

Вот текст с дословным переводом<sup>2</sup>:

---

*Иглицкая Инна Михайловна* — преподаватель ДШИ им. И. С. Баха, аспирантка Московского института психоанализа, член Европейской Конфедерации Психоаналитической Психотерапии

<p>Nous n'avons plus de maison! Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris, Jusqu'à notre petit lit!</p> <p>Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi, Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ, Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!</p> <p>Nous n'avons plus de maison! Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris, Jusqu'à notre petit lit!</p> <p>Bien sûr! Papa est à la guerre, Pauvre maman est morte! Avant d'avoir vu tout ça. Qu'est-ce que l'on va faire?</p> <p>Noël, petit Noël, n'allez pas chez eux, n'allez plus jamais chez eux, punissez-les! Vengez les enfants de France! Les petits Belges, les petits Serbes, et les petits Polonais aussi! Si nous en oublions, pardonnez-nous. Noël! Noël! surtout, pas e joujoux, Tâchez de nous redonner le pain quotidien.</p> <p>Nous n'avons plus de maison! Les ennemis ont tout pris, tout pris, tout pris. Jusqu'à notre petit lit!</p> <p>Ils ont brûlé l'école et notre maître aussi, Ils ont brûlé l'église et monsieur Jésus-Christ, Et le vieux pauvre qui n'a pas pu s'en aller!</p> <p>Noël! Écoutez-nous, nous n'avons plus de petits sabots! Mais donnez la victoire aux enfants de France.</p>	<p>У нас больше нет дома! Враги всё взяли, всё взяли, всё взяли, Даже нашу кроватку!</p> <p>Они сожгли школу и нашего учителя, Они сожгли церковь и Господа Иисуса Христа, И бедного старика, который не мог уйти!</p> <p>У нас больше нет дома! Враги всё взяли, всё взяли, всё взяли, Даже нашу кроватку!</p> <p>Конечно! Папа на войне, Бедная мама умерла! Не увидев всего этого. Что теперь делать?</p> <p>Ноэль, Ноэль, не ходите к ним, не ходите больше никогда к ним, накажите их! Отомстите за детей Франции! За маленьких бельгийцев, маленьких сербов, и маленьких поляков! Если мы об этом забудем, простите нас. Ноэль! Ноэль! Главное — не надо игрушек, постарайтесь снова дать нам хлеб насыщенный.</p> <p>У нас больше нет дома! Враги всё взяли, всё взяли, всё взяли, Даже нашу кроватку!</p> <p>Они сожгли школу и нашего учителя, Они сожгли церковь и Господа Иисуса Христа, И бедного старика, который не мог уйти!</p> <p>Ноэль! Послушайте, у нас больше нет сабо! Но дайте победу детям Франции.</p>
--	---

<sup>1</sup> Написание названия этой пьесы имеет варианты. В прижизненном издании (Дюран, 1915) слово *maisons* стоит во множественном числе. В письмах Дебюсси [8, 2064, 2093], как и в контракте с издательством [8, 1958], — в единственном: *maison*. В предлагаемой статье в нотных примерах дается написание *maisons*, в тексте — *maison*. Известны два перевода названия пьесы: «Рождество детей, оставшихся без крова» и «Рождественская песня [или песнь] детей, оставшихся без крова». Первый из них говорит о празднике, второй — о песне праздника. Эти различия связаны с тем, что французское слово *Noël* означает и название праздника, и жанр рождественского песнопения. В данном случае, когда перед нами песня, можно, казалось бы, считать более точным перевод со словом *песня* или *песнь*. Думаю, это название можно также переводить на русский словом *Ноэль* в значении рождественского песнопения. В предлагаемой вниманию читателя статье различные русские названия пьесы применяются как синонимичные.

Послушать пьесу можно здесь: <http://youtu.be/9VsStJanI54>; <http://youtu.be/8rR6KXB8RBg>; <http://youtu.be/Uy9dwPyqlyM>

<sup>2</sup> У знатоков французского прошу прощения за возможные неточности моего перевода, хотя надеюсь, что в основном мне удалось их избежать. Слово *Noël* в качестве обращения (ре-дуцированное *Père Noël*) я оставляю без перевода — как имя.

§1. **Предварительные наблюдения.** Текст напоминает молитву, произносимую как будто от лица ребенка или детей. Она обращена к *Père Noël*, разносящему рождественские подарки. Сабо упоминаются в качестве традиционного места, куда кладут подарки на Рождество<sup>3</sup>. Молитва, произносимая во время ужасов войны, наполняется особой эмоциональной страстностью — выражающейся в настойчивых повторах: отдельных слов (*tout pris, Ils ont brûlé, n'allez pas chez eux*), обращения (*Noël, petit Noël*), целой строфы (*Nous n'avons plus de maison! Les ennemis... и т. д.*). Тем более что речь идет не об одном ребенке, ожидающем рождественскую игрушку, а о детях Франции. Причем надо иметь в виду, что дети Франции — это вся Франция: мы же помним обращение к французам *enfants de la Patrie*<sup>4</sup> («дети Отечества»). Намек на «Марсельезу» Дебюсси считал, как он пишет в письме своему другу и издателю Ж. Дюрану летом 1915 года, «допустимым в наши дни, когда все уличные мостовые и лесные деревья полны отзвуков этой песни, повторяемой бесчисленными голосами»<sup>5</sup> [1, 234]. Таким образом, Дебюсси под видом детской рождественской песни действительно написал патриотическое антивоенное сочинение.

§2. **Введение дополнительного материала.** Некоторые идеи, высказанные в тексте, по-видимому, носились в тот момент в воздухе. Вот несколько изображений<sup>6</sup>, относящихся к тем же событиям. На обложке ежедневной иллюстрированной газеты (ил. 1), появившейся годом раньше пьесы Дебюсси, перечислены пожелания солдата («политические требования») на 1915 год: прогнать немцев из Франции, Бельгию вернуть бельгийцам, Эльзас и Лотарингию — Франции, вернуться домой. Дебюсси к требованиям относительно Бельгии в своей поэтической картине добавляет еще требования относительно Сербии и Польши.

В контексте происходящих политических событий упоминание Сербии и Бельгии было естественным — эти страны стали самыми первыми жертвами войны. В частности, о героических сербах и гордых бельгийцах идет речь

<sup>3</sup> Вот, например, анонимная детская рождественская песня, в которой говорится, что подарок должен быть положен в сабо:

LE PÈRE NOËL

Qui arrive à l'horizon

S'appuyant sur un bâton?

Qui arrive à l'horizon

S'appuyant sur un bâton?

Entre, entre, Père Noël,

Dans notre jolie maison,

Entre, entre, Père Noël,

Te mettre à l'abri du gel;

**Et dans un petit sabot,**

**Si tu poses un beau cadeau,**

Toujours nous te garderons

Bien au chaud dans la maison.

И если в маленькое сабо

ты положишь хороший подарок...

(Источник: <http://www.ecolebizu.org/poesie/choixNoel.html>; дата обращения: 27.08.2013.)

<sup>4</sup> *Allons, enfants de la Patrie* — начало текста «Марсельезы», которая при жизни Дебюсси была французским гимном.

<sup>5</sup> Речь в цитируемом письме идет о фортепианной пьесе Дебюсси *En blanc et noir*, вторую часть которой он посвятил убитому на войне кузену Дюрана и в которой, как пишет композитор, он позволяет себе намек на «Марсельезу» [1, 234–236].

<sup>6</sup> Благодарю М. А. Фадееву за указание на их источник: <http://propagandahistory.ru/211/Rozhdestvenskie-risunki-vremen-Pervoy-mirovoy/> (дата обращения: 27.08.2013).



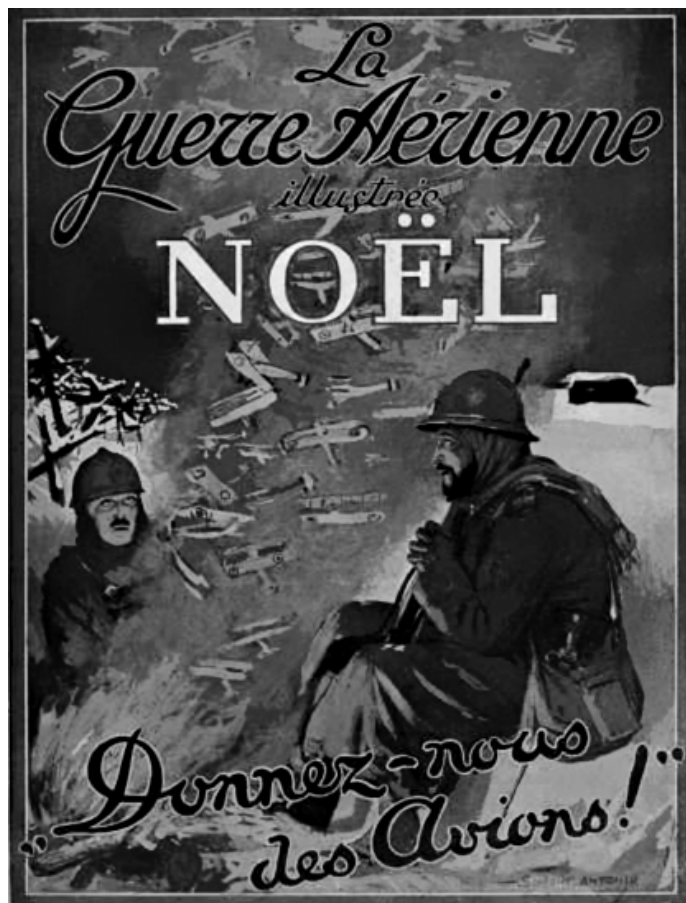
Ил. 1

в Героической песне К. Сен-Санса («Chant héroïque de la grande guerre», текст Мигеля Замакоиса), написанной по заказу парижской ежедневной газеты «Petit Parisien» в том же 1915 году<sup>7</sup>.

На обложке специального рождественского выпуска (27 декабря 1917 года) французского иллюстрированного журнала «Воздушная война» (ил. 2) рядом с изображением солдат помещен текст: *Donnez-nous des avions!* («Дайте нам самолеты!»). Так что *Donnez-nous la victoire* у Дебюсси выглядит почти как цитата.

<sup>7</sup> *Les Belges fiers, les héros Serbes,  
Étonnement du monde entier,  
Voulaient, menaçants et superbes,  
Se dévouer jusqu'au dernier!*

(Источник: <http://www.histoiredefrance-chansons.com/index.php?param1=mil138.php>; дата обращения: 27.08.2013.)



Ил. 2

Да и сама идея сочинения военной рождественской песни не оригинальна. Как раз к Рождеству 1915 года французский журнал «L'images de la guerre» публиковал рождественские стихи патриотического характера. В приведенных на ил. 3 стихах, как и в тексте Дебюсси, есть настойчивое обращение к *Père Noël*, его ласковое именование *chère Noël* (у Дебюсси — *petit Noël*), а в заголовке уже стоит то слово *победа*, которое Дебюсси ставит в последней фразе своего текста.

**§3. Религиозные ассоциации.** В тексте Дебюсси есть детали, уклоняющиеся от патриотической тематики.

Обратим внимание сначала на то, что персонаж, к которому обращаются, называя его *Noël*, — это *Père Noël*, старик с подарками. Через слово *Père*, *отец* — или, в звательном падеже, *отче* — возникает связь с Молитвой Господней *Отче наш*, *Le Notre Père*. Конечно, эта связь естественно обусловлена особенностью французского языка — сходством обращений к Богу Отцу и к рождественскому старiku с подарками. Ее можно было бы не принимать во внимание, если бы в тексте Дебюсси эта связь не доходила до цитирования: в молитве *Отче*



Noël aux arrières-lignes

## Noël de la victoire

*Noël, Noël, oui, c'est la France  
Qui repousse l'envahisseur;  
Noël, Noël, c'est l'espérance  
Qui chante au tréfonds de nos cœurs!*

*Noël, Noël, c'est la victoire  
Flottant sur nos drapeaux sacrés,  
Sur nos drapeaux couverts de gloire  
Qui luttent pour la liberté!*

*Cher Noël dissipe les voiles  
Que jette en nous l'éloignement,  
Noël dont chaque tintement  
Fait éclore au ciel une étoile.*

*Jour virginal comme une aurore,  
Où tout rayonne, où les brouillards  
Semblent étinceler encore  
Et porter des plis d'étendard.*

*Noël que la légende dore,  
Tout frissonnant du cliquetis  
De nos bâtonnettes sonores,  
Protège nos glorieux fils!*

*Noël, Noël, franchis la porte  
De leurs «cagnards», de leurs abris;  
Noël, Noël, ô fais en sorte  
Qu'ils puissent te fêter aussi!*

Marlus Llautard.

Ил. 3

наш — *Donnez-nous aujourd'hui notre pain quotidien* (досл.: «Дайте<sup>8</sup> нам сегодня наш хлеб ежедневный»), у Дебюсси: *Tâchez de nous redonner le pain quotidien* (досл.: «Постарайтесь нам снова дать хлеб ежедневный»). Оба текста также связаны словосочетанием *pardonnez-nous* — «простите нам».

Это наблюдение позволяет предполагать, что молитва, содержащая просьбу о хлебе и просьбу о прощении, возможно, обращена не столько к *Père Noël*, сколько к Богу Отцу, à *Notre Père*, — в самом деле, ведь именно Он, а не *Père Noël*, дает хлеб на каждый день.

Кажется, что варьирование слов: вместо *дай нам* — *постарайся снова дать* свидетельствует о слабости веры. Действительно, молитва Господня говорит: *дай нам* — с уверенностью, что просимое дастся, в тексте Дебюсси — *постарайтесь снова дать*, как будто он хочет сказать: «стоит ли и просить *постарайтесь снова*, если однажды хлеб уже не был дан? так ли всемогущ Тот, кого просят?».

Таким образом, хотя текст Дебюсси внешне выглядит похожим на молитву, фактически он отрицает саму возможность молитвы. Это становится еще очевиднее, если обратить внимание на то, что в текст песни, создаваемой к празднику Рождества, включаются слова о сожжении Христа.

§4. **Семья.** В связи с упоминанием о папе на войне обратимся к биографии Дебюсси.

<sup>8</sup> По-французски к Богу обращаются на Вы. Так же и к *Père Noël*.

а) Его собственный папа, Манюэль-Ашиль Дебюсси (1836–1910), к моменту рождения первенца, Ашиля-Клода, торговец фарфором, а в прошлом — военный, оставшись в 1870 году из-за франко-прусской войны без работы, стал участником Парижской коммуны и возглавлял батальон Национальной гвардии, после чего провел год в тюрьме. При этом в начале войны (1870) мать композитора с тремя (в тот момент еще только с тремя) детьми<sup>9</sup> — из них восьмилетний Ашиль-Клод был старшим — уехала к родственникам в Канны; так что дети действительно, во-первых, лишились своего дома и, во-вторых, жили долгое время в разлуке с отцом, который «был на войне». Не о себе ли Дебюсси написал этот текст?

б) К тому же, как и во время франко-прусской войны, в 1914 году, через месяц после начала военных действий, Дебюсси с семьей покинул Париж, оставшись и на этот раз без дома.

в) Написанной о себе оказывается и строчка *мама умерла*. Мать композитора действительно умерла — 23 марта 1915 года. Через несколько недель, 29 апреля 1915 года, умерла и мать его жены Эммы [12]. Не почувствовали ли себя супруги Дебюсси «детьми, оставшимися без крова»?

Также не будем проходить мимо следующей детали: в последней строке текста высказано требование дать победу — *la victoire* — детям Франции; имя же умершей матери К. Дебюсси — *Victorine*. Слово *victoire* в тексте сочинения может быть употреблено вместо слова *Victorine* — подобно тому, как это может случиться при оговорке или как в сновидении образы могут подменять друг друга на основании звукового сходства обозначающих их слов [5, 364]. И хотя явный текст говорит о победе, требуемой для детей Франции, скрытым смыслом может быть желание вернуть Викторину сыну. Письма Дебюсси от 22 и 23 марта 1915 года к Г. Д'Аннунцио и Ж. Дюрану позволяют нам в какой-то степени увидеть композитора рядом с умирающей матерью: «...Моя мать чувствует себя чрезвычайно плохо, и я не смею просить Вас прийти ко мне, так как я не могу сейчас от нее отойти <...>». «...Моя бедная мама умерла (*pauvre maman est morte* — как в тексте «Рождества»<sup>10</sup> — ! — И. И.) сегодня в 1½ дня. Агония была долгой, но, кажется, не мучительной. Но кто может быть уверен в том, что делается в нас в такие минуты? Очень печально приветствую Вас, Ваш старший, преданный Клод Дебюсси» [1, 233]. Что мог делать Дебюсси рядом с матерью, когда «не мог от нее отойти»? Оказывал ли он ей какую-то помощь? Или просто был не в силах расстаться?

С точки зрения психоаналитического учения такая замена желаемого объекта (*Victorine*) другим (*victoire*) представляет собой *смещение* — один из характерных процессов образования сновидения. Сходство звучания слов, обозначающих заменяющее и заменяемое, — один из возможных для сновидения путей создания такой замены, при которой заменяющее становится символом замененного [5, 364].

г) В ноябре 1915 года, незадолго до создания «Рождества», у Дебюсси обнаружилась раковая опухоль. Фрейд пишет, что человеческое тело в целом часто в сновидении предстает символически в виде дома [3, 146]. Болезнь, следовательно, может образно восприниматься как разрушение дома. Такое отношение

<sup>9</sup> Позже в семье появились еще два ребенка; у К. Дебюсси были сестра и три брата, младший из которых родился, когда Клоду исполнилось 11 лет, но не дожил и до четырехлетнего возраста (умер от менингита) [10].

<sup>10</sup> 23 марта Дебюсси написал три письма с извещением о смерти матери и трижды без изменений повторил эту фразу [8, 1882–1883].

к болезни было, очевидно, не чуждо Дебюсси. В частности, в письме Дюрану (февраль 1915) он пишет: «...я глупейшим образом заболел гриппом, разрушен, как французская деревенька после посещения бошей» [1, 232]. И когда речь идет снова о болезни, он повторяет ту же метафору: «Ваш старый, преданный (хоть и разрушенный!) Клод Дебюсси», — подписывая письмо Дюрану 6 декабря 1915 года [1, 252], накануне операции, состоявшейся 7 декабря. Во втором письме того же дня он прощается с женой: «Так как никогда не знаешь, что готовит нам в будущем и самое обыкновенное происшествие, то я непременно хочу еще раз высказать тебе всю мою любовь и сказать о том, как будет мне тяжело, если какой-нибудь несчастный случай [понятно: он имеет в виду предстоящую завтра операцию. — И. И.] помешает мне довершить то, что я собирался сделать, чтобы ты была счастлива и сейчас, и в дальнейшем. И ты, моя любимая крошка, остающаяся на земле, люби меня в нашей маленькой Шушу <...>. Вы единственные существа, для которых я не хотел бы исчезнуть совершенно» [1, 252–253].

Строчка «если мы забудем об этом», логически не связанная с остальным текстом «Рождества», в картине описываемых событий должна, видимо, означать: «если какой-нибудь несчастный случай помешает мне довершить то, что я собирался сделать».

д) В семейном контексте находит разрешение и странная ситуация с кроватью. Реально такую картину, когда несколько лиц, говорящих о себе во множественном числе, претендуют на одну кровать: «враги забрали <...> *нашу кроватьку*», — можно вообразить только в случае, если речь идет о *детях в одной семье*. К. Дебюсси был первым из пятерых детей своих родителей, и так как семья жила в период детства композитора в стесненных материальных условиях, вполне естественно, что детская кровать передавалась от старших детей младшим.

Аналогично объясняется и сходная ситуация с упоминанием об учителе: *враги сожгли школу и нашего учителя*. Разве в школе был один учитель? Или сожгли только одного? Действительно, наверное, можно было бы вообразить маленькую деревенскую школу, в которой всего один учитель. Но это не имело бы отношения к Дебюсси: он никогда не ходил в школу. Его школой и его учителем была мать, которая дома сама учила его, единственного из всех ее детей, основам арифметики и грамматики. Поэтому выражение *наш учитель* становится в данном случае символическим обозначением матери<sup>11</sup>.

Такой текст мог быть произнесен только детьми из семьи Манюэля и Викторины Дебюсси. Видимо, это сочинение надо понимать не как патриотическое или героическое, а как плач детей (или, может быть, только одного сына) по умершей матери.

Успех этого произведения раздражал композитора (см.: [12]) — очевидно, публика увидела в нем лишь пьесу на злобу дня.

В связи с глубоко личным смыслом сочинения становится понятно, почему Дебюсси не воспользовался готовыми поэтическими текстами, хотя недостатка в них, видимо, не было (если судить по тому, что такие тексты публиковались в периодической печати и другие композиторы использовали их в своих патриотических сочинениях). Существовавшие тексты не удовлетворяли его — его

<sup>11</sup> С некоторой осторожностью можно было бы добавить, что слова «учитель» — *maitre* и «мать» — *mère* по-французски обладают заметным звуковым сходством, что по ослышке позволяет принять одно слово за другое и делает эти слова и соответствующие значения взаимозаменяемыми, подобно тому как это происходит в сновидениях [5, 364].



желанием было говорить не о той войне и тех потерях, которые были во внешнем мире, а о той борьбе и той катастрофе, которые разыгрывались у него внутри. Внешние события стали удобным поводом для создания пьесы, реализующей это желание.

§5. Из нашего обзора текста видно, что в нем сплетаются три тематических пласта: патриотический, религиозный и семейно-личный. Причем одна тематика зашифровывает, скрывает другую — примерно так, как явная картина сновидения превращает в ребус скрытые за ней мысли.

Подобно сновидению, текст оставляет ряд неразрешенных вопросов: почему в Рождественскую песнь проникает идея мести, не вяжущаяся с христианскими понятиями? Кто такой бедный старик, который не смог уйти и был сожжен — уж не папаша ли это Ноэль, вконец обесцененный? — не волшебник с подарками, а обычный старый бедняк, которого сжигают, как Христа или учителя. На иллюстрациях периода войны *Père Noël*, посещающий солдат на фронте, к встрече которого из окопа выставлены солдатские ботинки, действительно выглядит жалким стариком. Успеет ли он уйти, или его здесь убьют?





Ил. 5

В связи с рассказом о сожжении учителя и Христа отметим, что слово *maître* может означать не только *учитель*, но и *Учитель* в значении *Христос*<sup>12</sup>. И следовательно, текст говорит дважды об одном и том же: сожгли учителя, сожгли Христа. Так возникает нечто сходное с дублетом сновидения (термин Фрейда; [3, 171]) — таким эпизодом сновидения, который выражает ту же скрытую мысль, что и другой эпизод, но в иных видимых образах.

Складывается впечатление, что разрушенная жизнь Дебюсси превращается в тексте «Рождества» в разрушенные дома, школу, веру, а неявное желание вернуть умершую мать символически выражается требованием военной победы.

Может быть, желание вернуть мать служит основанием для появления в тексте слова *redonner* — *снова* (или *вторично*) *дать*, то есть *вернуть*. Но вследствие *смещения* требование *вернуть, снова дать* направляется на другой объект — хлеб насыщенный. В этом случае образ хлеба становится символическим заместителем

<sup>12</sup> Как, например, в следующей евангельской цитате: «Et voici, un homme s'approcha, et dit à Jésus: Maître, que dois-je faire de bon pour avoir la vie éternelle?» — «И вот, некто, подойдя, сказал Ему: Учитель благий! что сделать мне доброго, чтобы иметь жизнь вечную?» (Мф. 19:16).

образа матери<sup>13</sup>. Отметим, что в нотах в вокальной партии в этом месте между словами *Tachez de nous redonner* («постарайтесь нам снова дать») и словами *le pain quotidien* («хлеб ежедневный») разрывается фразировочная лига и стоит запятая — знак цезуры, перерыва дыхания (см. такты 54–57). Думаю, что это можно интерпретировать как индикатор внезапной смены объекта, отклонения его от первоначального образа, отклонения идеи от первоначальной цели (*постарайтесь вернуть нам — что?* — на место, возможно, предполагавшегося слова *мать* ставится слово *хлеб*), то есть как указание на смещение<sup>14</sup>.

**§6. Признаки сновидения.** Некоторая абсурдность или спутанность текста, символический способ выражения, наличие неявной идеи «позади» видимой картины, смещение, сгущение<sup>15</sup>, дублисты — признаки сновидения. Согласно открытию Фрейда, сновидение служит исполнению бессознательных желаний [5]. Этому же, по его мысли, служат и иные фантазии<sup>16</sup>, в том числе и произведения искусства [11, 91–92].

**§7. В музыке.** *Подобие сновидению* — ощущение некоторой *спутанности, разобщенности* образов — возникает и в музыке.

Прежде всего мы замечаем значительный контраст вокальной и фортепианной партий. Последняя несется в характере то ли скачки, то ли неудержимого танца, а первая — неспешный речитатив в духе «Детской» Мусоргского, включающий еще и интонации *lamento* (на словах *tout pris, tout pris*; см. т. 7, 24, 64).

Ощущение разнородности, возможно, связано еще и с тем, что вокальная и фортепианная партии разобщены ритмически и метрически: на фоне постоянных триолей фортепиано вокальная партия звучит исключительно дуолями и имеет размер не  $\frac{12}{8}$ , а  $\frac{4}{4}$  — буквально находится «в другом измерении».

Метроритмические средства на протяжении пьесы несколько раз создают впечатление рассогласованности между солистом и сопровождением. В тактах 28 и 29 слышно, что метрически сильная доля вокальной партии отстает от сильной доли у фортепиано на одну четверть. И хотя тактовый размер вокальной партии, обозначенный как  $\frac{4}{4}$ , нигде на письме не меняется, в звучании возникает последовательность тактов  $\frac{5}{4}$ ,  $\frac{4}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ .

<sup>13</sup> «...Мы и не способны от чего-либо отказаться, а лишь заменяем одно другим» [6, 204].

<sup>14</sup> Отметим, что этот момент падает на точку золотого сечения, которая в данном случае вычисляется не по количеству тактов (из-за колебаний темпа), а по времени звучания. В исполнении Пьеретт Алари (Pierette Alarie) точка золотого сечения приходится именно на эту запятую (все исполнение длится 2'43", точкой золотого сечения это время делится на части длительностью 100" и 63", и именно между 100-й и 101-й секундой певица оказывается в этом пункте). То же находим и в еще одном прекрасном исполнении — Виктории де лос Анхелес (Victoria de los Angeles; время звучания — 2'47", точка золотого сечения находится между 102-й и 103-й секундой, когда певица оказывается именно в описываемом месте). В связи с точкой золотого сечения можно вспомнить и то обстоятельство, что в теле человека, рассматриваемом по высоте, точка золотого сечения приходится на пупок — пункт биологической связи человека с матерью. Не знаю, можно ли учитывать этот факт в других случаях, но в данной пьесе, вероятно, он становится еще одним указанием на связь с матерью в качестве скрытого смысла пьесы.

<sup>15</sup> Несколько идей, связывающихся с одним образом: например, образ учителя намекает и на мать, и на Христа.

<sup>16</sup> «...каждая фантазия по отдельности — это осуществление желания» [6, 206].

Такты 28–31. Написано:

1

Bien sûr! Pa - pa est à la guer - - re,  
 Pau - vre ma - man est mor - - te!

*sempre p*  
*p*  
*più p*  
*pp*

Фактически звучит:

2

Bien sûr! Papa est à la guer-re, Pau-vre ma-man est mor-te!

*p*

Так строится картина разногласия и несовместимости. Причем аналогичный эффект применен не однажды: в тактах 42–43 вокальная партия фактически образует не два, а три такта с размерами  $\frac{2}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{3}{4}$ . Написано:

3

Ven - gez les en - fants de Fran - - ce!

*mf*  
*mf*

Фактически звучит:

4

Ven - gez les en - fants de Fran - ce!

*mf*

В тактах 50–51 сильная доля вокальной партии, как и в тактах 28–29, отстает на одну четверть от сильной доли у фортепиано:

5

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух тактов (50 и 51). В верхнем регистре (вокальная партия) показаны ноты с лирическими надписями «No - èl!» и динамическими обозначениями *f* и *ff*. Нижние регистры (фортепиано) содержат сложную ритмическую структуру в 12/8 такте, включающую аккорды и ритмические рисунки, также помеченные *f* и *ff*.

Перед слушателем возникает нечто *подобное сновидению* с «образованием коллективного лица», по терминологии Фрейда [5, 287–288]. Такие «коллективные лица», когда один видимый образ совмещает в себе черты нескольких, в сновидениях — обычное явление и представляет собой один из видов сгущения. В данном случае совмещение несоединимых жанров (наивная детская речь, мешающая стихи и прозу, и своего рода *danse macabre*, гибрид тарантеллы с токкатой) также можно понять как «коллективное лицо» сновидения.

Похожая на сновидение ситуация неопределенности и неясности, неструктурированности складывается в пьесе с самого начала. Действительно, первые такты дают недифференцированный метрически поток совершенно одинаковых триолей. Ремарка *léger et rythmé* («легко и ритмично»), возможно, именно и требует такой ровности звучания, когда нельзя понять, где находится сильная доля. При восприятии музыки на слух на протяжении первых трех тактов невозможно определить тактовый размер — эти три четырехчетвертных такта могли бы без ущерба для звучания быть записаны как четыре трехчетвертных. Этим отсутствием метрической опоры слушатель, следовательно, оказывается поставленным в ту же ситуацию растерянности, в которой находится сам автор (≈ лирический герой): «Очень боюсь, что в эти дни вполне понятной растерянности вы не получили ни одного из моих писем», — Дебюсси Дюрану, август 1914 [1, 227].

6

*Doux et triste* (♩ = 144)

Музыкальный фрагмент, состоящий из двух тактов (52 и 53). Верхний регистр (вокальная партия) содержит паузы. Нижние регистры (фортепиано) содержат ритмический рисунок в 12/8 такте, помеченный *p* и *léger, et rythmé*.

Musical score for the piece "Nous n'avons plus de maison!". It features a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are: "Nous n'a - vons plus de mai - son!". The piano part consists of a steady, rhythmic accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The piece ends with a *pp* (pianissimo) dynamic marking.

Думаю, что этот образец метроритмической неясности представляет собой смещение, позволяющее искусству «отражать» жизнь: свойство физической реальности — отсутствие ясной структуры — воспроизводится как такое же свойство материала пьесы.

§8. Исполнение желания. Фортепианная партия вызывает несколько ассоциаций с другими музыкальными произведениями, но сейчас, в связи с жанровыми характеристиками, скажем об одной ее черте. А именно: в ней не раз возникает линия баса, характерная — как по типу мелодического рисунка (качание вверх-вниз), так и по ритму (мерное движение одинаковыми длительностями) — для жанра колыбельной (см. бас в т. 4–5, 9–13, 16–19).

7 Такты 4–5

Musical score for measures 4–5 of "Nous n'avons plus de maison!". The score shows the piano accompaniment in 12/8 time. The right hand features a melody of eighth notes with a *pp* dynamic. The left hand has a bass line with a similar rhythmic pattern. The piece concludes with a *p* dynamic marking.

Говоря о жанре колыбельной, можно было бы вспомнить, что годом раньше «Рождественской песни» и тоже в связи с военными событиями Дебюсси написал «Героическую колыбельную»<sup>17</sup>, басовая линия которой опирается на ту же мелодико-ритмическую формулу колыбельной, что и басовый голос «Рождественской песни»:

8 Героическая колыбельная,  
такты 10–12

Musical score for measures 10–12 of "Berceuse héroïque". The score shows the piano accompaniment in 3/4 time. The right hand features a melody of eighth notes with a *sempre pp* dynamic. The left hand has a bass line with a similar rhythmic pattern.

<sup>17</sup> Полное название: «Berceuse héroïque (pour rendre hommage à S.M. le roi d'Albert Ier de Belgique et à ses soldats)» — «Героическая колыбельная (в честь Его Величества короля Альберта Первого Бельгийского и его солдат)».

«Рождественская песнь» близка «Колыбельной» и по темпу: при указании темпа в «Рождественской»  $\text{♩}=144$  полутакты, то есть половинные длительности баса, идут в два раза медленнее:  $\text{♩}=72$ . Темп «Героической колыбельной» обозначен тоже как  $\text{♩}=72$ , а затем  $\text{♩}=80$ . Следовательно, давая в «Рождественской» именно такой басовый голос, Дебюсси, если и не цитирует самого себя, то достаточно прозрачно указывает на жанровый источник пьесы.

Текст «Рождественской песни» говорит об отсутствии кровати, музыка — через воспроизведение черт колыбельной — возвращает ее. Таким образом, художественное произведение, как и сновидение, служит исполнению желания — в данном случае исполнению желания вернуть детскую кровать, то есть — шире — вернуться к детству и следовательно — вернуть мать.

**§9. Исполнение желания (продолжение).** Фрейд пишет: «сильное живое переживание пробуждает в художнике воспоминание о раннем, чаще всего относящемся к детству переживании, истоку нынешнего желания, которое *создает свое осуществление в произведении*; само произведение обнаруживает элементы как свежего повода, так и старого воспоминания» ([6, 213]; курсив мой. — И. И.)

В рассматриваемой пьесе Дебюсси мы как раз и видим как «элементы свежего повода» (картину войны), так и элементы «старого воспоминания» (об относительно благополучной детской жизни), проявляющегося хотя бы в воссоздании ситуации традиционного ожидания рождественского подарка и молитвы «на сон грядущий» в сочельник. А далее — нынешнее желание, связанное с детским переживанием, «создает свое осуществление в произведении».

Музыка «Нюэля» в символической форме действительно возвращает разрушенный дом целым, возвращает детей и даже, как мы уже увидели, кровать. Сочетанием поэтической и музыкальной частей пьесы как будто создает иллюзию, своего рода галлюцинацию, возвращения детства. Характерно в этой связи, что хоровую версию пьесы Дебюсси предназначил для детских голосов: сам состав исполнителей — это и порождение, и продолжение такой «галлюцинации».

Обратимся опять к подробностям.

**Иллюзия детства** создается в первую очередь самым простым, но сильнодействующим средством — речитативностью вокальной партии (в сочетании с соответствующим текстом) в духе Мусоргского<sup>18</sup>. Дебюсси берет один своеобразный частный случай детской речи: он воспроизводит ритмо-интонационную формулу считалки, типичного атрибута детской коллективной

игры:  $\text{♪♪♪♪♪♪}$

Прочитаем еще раз эти стихи, которые декламируются как будто слегка нараспев:

<sup>18</sup> Восхищение Дебюсси «Детской» Мусоргского высказано в его эссе «Moussorgski» в книге «Monsieur Croch, antidilettant» [9].



Nous n'a- vous plus de mai- son!  
 Les en- ne- mis ont tout pris,  
 Jus- qu'à no- tre pe- tit lit!

Такты 3–7

9

[Doux et triste]

Nous n'a-vons plus de mai-sons! Les en-ne-mis ont tout pris,

По метрической организации (четырёхстопный хорей с мужскими окончаниями) это похоже не только на что-нибудь вроде «Раз, два, три, четыре, пять», «выходи, тебе водить», но и, как это, естественно, и должно быть, на тексты французских детских стихов. Например, тем же четырёхстопным хореем сложено приведенное в сноске 3 на с. 62 рождественское стихотворение<sup>19</sup>.

Еще один интересный пример — две строчки из старинной песни:

Nous n'avons ni feu ni lieu.  
 Donnez-nous la part à Dieu.

(«У нас нет ни огня, ни пристанища [≈ни кола, ни двора],  
 подайте ради Бога» [7, 85].)

С текстом Дебюсси здесь совпадают не только метр, но и первые слова (сходство таково, что эти строки можно было бы спеть на музыку Дебюсси). А кроме того, приведенные две строчки и по содержанию соответствуют двум частям текста Дебюсси. Первая часть содержит жалобу: «у нас нет...», *Nous n'avons...*, а вторая часть — просьба подарка: «дайте нам...», *Donnez-nous...*

Эти строки старинной песни предпосланы в качестве эпиграфа миниатюре Алоизиуса Бертрана «La Messe de minuit»<sup>20</sup> из цикла «Gaspard de la nuit». Причем текст самой новеллы описывает старинный обряд, подобный славянскому колядованию и включающий пение детьми рождественских песен, содержащих просьбу о подарке. Может быть, мы не слишком ошибемся, допуская, что «Нюэль» Дебюсси в какой-то мере намекает и на этот старинный жанр.

<sup>19</sup> Вот еще одна рождественская считалка в том же ритме и даже, как и текст Дебюсси, построенная трехстишиями:

Père Noël venu du ciel  
 Avez-vous pensé à nous?  
 Et que nous apportez-vous?  
 Pour papa des chocolats  
 Pour maman des diamants  
 Et pour moi, je n'sais pas.

(Источник: [http://comptine.free.fr/#comptine/p%C3%A8re\\_no%C3%ABl\\_venu\\_du\\_ciel.html](http://comptine.free.fr/#comptine/p%C3%A8re_no%C3%ABl_venu_du_ciel.html);  
 дата обращения: 27.08.2013.)

<sup>20</sup> *Рождественская литургия*. Заголовок *Gaspard de la nuit* обычно переводят (в частности, если речь идет о цикле М. Равеля) как *Ночной Гаспар*.



И так как просьба обращена к *Père Noël*, который отождествляется с *Notre Père*, то возникает впечатление, что дети стучатся у дверей самого Бога. Не знаю, не будет ли слишком большой натяжкой, если у дверей Бога послышится напев *Dies irae*:

10 Такты 24–26

tout pris, tout pris, jus - qu'à not - re pe - tit lit!

Dies irae

Фрейд говорит об определенной категории невротических пациентов: они не рассказывают своих воспоминаний, а бессознательно воспроизводят в поведении часть своего прошлого [4, 148]. Так же поступает в данном случае и Дебюсси: вместо того чтобы рассказывать о детстве, он — во *исполнение желания* быть ребенком — разыгрывает перед слушателями эпизод из детской жизни<sup>21</sup> и таким образом заново реально проживает его, как будто в этот момент он действительно становится ребенком. «Подобно невроту, — пишет Фрейд, — художник удалился от неудовлетворяющей действительности в мир фантазии, но, в отличие от невротика, он сумел найти обратную дорогу из него» [11, 91].

Разумеется, считалка — только намек. Сама формула считалки разрушается — как сожженные дома — уже во второй строке из-за повторов слов *tout pris*: две стопы хорей (или спондеев) приобретают дополнительные четыре слога и четыре четвертные длительности (см. такты 6–9).

Разрушая структуру строфы, Дебюсси не только имеет возможность ввести важные в эмоциональном отношении повторы слов *tous pris*, но и *продемонстрировать* сам факт разрушения. Следовательно, разрушение домов символически воспроизводится здесь через разрушение структуры строфы. С точки зрения психоаналитического учения такая замена объекта представляет собой смещение — один из процессов бессознательного в целом и работы сновидения как бессознательной психической деятельности в том числе.

Дебюсси производит и еще некоторые разрушения в структуре пьесы. Последовательность музыкального материала в ней соответствует схеме:  $aba_1ca_2b_1d$ . Сочетание разделов **ab** при прослушивании воспринимается сначала как некая относительно законченная часть (хотя и не замкнутая тонально, тем не менее имеющая признаки завершенности: 1) относительно устойчивый каданс в тактах 15–16; 2) намек на замыкающий репризный повтор мелодического материала тактов 7–8 в тактах 15–16 в конце раздела **b**; 3) переход к паузированию у солиста по окончании раздела **b** в такте 16). И учитывая, что перед нами песня, эту часть можно было бы принять за песенную строфу. Повторение музыки **a** в такте 20 воспринимается как начало второй строфы («второй куплет»). Она, однако, не имеет ожидаемого продолжения **b**, вследствие чего появление материала **c** (т. 26)

<sup>21</sup> И, возможно, даже не один, а смесь нескольких: сцена «колядования», вечерняя пред рождественская молитва, игра с считалкой.

выглядит несколько неожиданным. Таким образом, происходит разрушение наметившейся строфической структуры композиции.

Логичен (и, вероятно, необходим) вопрос об интерпретации факта неожиданного появления нового материала вместо ожидавшегося продолжения развития в плане строфической композиции. Один из возможных ответов на него — в письме композитора в сентябре 1914: «...столько обрушивающихся один за другим ударов, столько возмутительных ужасов сжимает и разбивает сердце» [1, 229].

Мы уже видели, что центральное желание этой пьесы — желание возврата (требование военной победы или хлеба насущного, как мы поняли выше, символически показывают желание возвращения матери). Мы видели также, что Дебюсси находит способ вернуть детскую кроватку. Он находит и способ вернуть дом целым.

*Исполнение желания* восстановления дома, его целостности, неразрушенности демонстрируется в музыкальной форме целого. Желание исполняется не буквально — лишь символически. Но именно так исполняются желания и в сновидениях. Следовательно, в данном случае мы опять видим, что в художественном произведении действуют те же законы, что и в сновидениях. Именно в исполнении желания, как показал Фрейд [5], и заключается психический смысл сновидения, а художественное произведение сходно с ним также своей способностью и предназначенностью к исполнению желания.

Музыкальная форма «Рождественской песни», хотя и воспринимающаяся в начальной части как несколько размытая, в конце концов обретает черты крепкой симметричной постройкой, завершеного архитектурного сооружения, целостного здания.

Мы отметили выше, что появление материала *C* кажется несколько неожиданным. Относительно большая продолжительность и свободное развертывание раздела *C* заставляют нас постфактум приписать разделу *a*<sub>1</sub> значение репризы простой первой части. Появление же репризы *a*<sub>2</sub>*b* наконец показывает нам четко построенное здание целой формы *aba*<sub>1</sub> — *C* — *a*<sub>2</sub>*b* + закл. (*d*) с симметричным расположением частей: 25 + 34 + 25<sup>22</sup>.

Сама конструкция пьесы — красивая и завершенная — тем самым, как представляется, символически осуществляет желание восстановить целостность дома или сохранить его нерушимым.

Создание репризной формы — то есть формы, содержащей повторы, возвращения некоторого материала — служит и еще одной цели: символическому исполнению главного желания — о возвращении матери. Композиция как будто бы говорит: нечто (неназываемый объект) должно вернуться, нечто возвращается. При подробном анализе видны возвраты и меньших структурных единиц. В частности, вокальная партия начального построения (раздел *a*, т. 3–9) сама имеет структуру, включающую повторяемый элемент: *xux*<sub>1</sub>*zx*<sub>2</sub>. В ней *x*<sub>1</sub> (т. 6) — это обращение, а *x*<sub>2</sub> (т. 8) — транспозиция элемента *x* (т. 3). Причем обращение — движение в противоположном направлении — тоже может быть интерпретировано как возврат. Вокальная партия раздела *b* (т. 10–16) также содержит варьированные повторы основного тематического элемента *x* и его обращения.

<sup>22</sup> Таким образом, по терминологии В. Бобровского, форма оказывается модулирующей.

Исполнение желания возврата также осуществляется путем смещения с заменой объекта: нельзя вернуть умершего, но можно вернуть рефрен или микро-рефрен. В таком случае возвращаемый объект (рефрен, тематический элемент, некоторое построение, элемент конструкции) будет служить символической заменой недоступного объекта, а сам возврат заменяющего объекта будет символически исполнять желание возврата утраченного и недоступного объекта.

Как взгляд назад можно расценивать и относительную простоту гармонического языка пьесы. В этой пьесе Дебюсси, после сделанных им открытий в области гармонии, в значительной степени возвращается к терцовой структуре вертикали, в которой большое место занимают трезвучия, к тонально-функциональным связям, к семиступенной мажорно-минорной диатонике с легкой добавкой дорийского и лидийского наклонений да мимолетным вкраплением целотоновости. Возможно, что таким образом композитор не столько возвращается к языку своей юности (см., например, романс «Fleurs des blés», 1881: фа мажор с *ми бемолем* и *си бемолем* и др.), сколько отсылает слушателя к прежним историческим эпохам, к образам своих предшественников, наследником (переносно: *сыном*) которых он себя считает.

Близость вокальной манеры к Мусоргскому также означает возвращение к музыкальным предшественникам, или — образно — «родителям». Восприятие музыкальных предшественников как родителей видно и в тексте статьи, написанной Дебюсси в качестве предисловия к книге «Pour la Musique Française»: «Где наши старые клавесинисты, которые исполняли так много истинной музыки? Они владели секретом того глубокого изящества, тех эмоций без эпилепсии, от которых мы отрекаемся, как неблагодарные дети <...>»<sup>23</sup>.

Упомянутый выше намек на жанр старинной народной рождественской песни, вероятно, тоже можно расценивать как некоторый «возврат».

Музыка «Рождественской песни» ассоциируется не только с Мусоргским. В ней есть отзвуки и других музыкальных предшественников («родителей»). В частности, такты 40–42 и след. ассоциируются с «Лесным царем» (см. примеры 1а, б, в).

Это всего лишь мимолетное сходство, однако оно дополнительно указывает на образ ребенка, как и в пьесе Дебюсси, охватываемого злой силой и ищущего защиты у отца (Отца, *Père*). Мгновенное видение Шуберта здесь, говоря языком Фрейда, подобно дублету сновидения — показывающему ту же идею с помощью другого образа. Этим Дебюсси как будто еще раз намекает на то, что ребенок напуган и беспомощен (из письма Дюрану 8 августа 1915 года: «Я ощущаю себя лишь жалким атомом, подавляемым этим ужасным катаклизмом»<sup>24</sup>), он ищет защиты у родителей — и Дебюсси опять не рассказывает, но *демонстрирует* обращение к ним. Надеясь, сознательно или бессознательно, в большей или меньшей степени, на своих музыкальных предшественников («родителей»), он исполняет желание видеть их живыми, делает их живыми, оживляет их, возвращает их к жизни.

<sup>23</sup> Цит. по: <http://musicschool2.ru/category/debjussi-vojna/> (дата обращения: 27.08.2013). Под «старыми клавесинистами» имеются в виду Рамо и Куперен.

<sup>24</sup> Цит. по: [2, 22–23].

11a

Ф. Шуберт, «Лесной царь»

11б

11в

Можно найти и другие ассоциативные нити, связывающие пьесу Дебюсси с предшественниками – Берлиозом («Хоровод шабаша»), Листом («Мефисто-вальс» E-dur) – и допускающие символическое толкование как «взгляд назад»<sup>25</sup>.

Обратим внимание и на возврат Дебюсси к самому себе.

Жанр тарантеллы «Рождественской песни» отсылает нас в первую очередь к «Празднествам». Есть в «Рождественской» пункты, в которых эта аналогия доходит почти до цитирования.

<sup>25</sup> А также как намек на присутствие в пьесе «злых сил».

В приводимых тактах совпадают не только фактура (единый пласт), ритмическое движение (сплошные триоли) и мелодические ходы (кварта вниз, затем минорное трезвучие вверх): партии рожка и третьего фагота в «Празднествах» звучат даже на той же абсолютной высоте, что и соответствующие линии у фортепиано в «Рождественской песни» (мелодические ноты — *соль-ре-фа-ля*).

Такая явная аналогия с «Празднествами» появляется в «Рождественской» за 6 тактов до конца — при подготовке заключительной фразы солиста: *Donnez la victoire aux enfants*, — которая по ее скрытому смыслу, как уже было сказано, означает «дайте Викторину детям». Не означает ли эта цитата из «Празднеств» что наступает праздник — исполняется желание встречи с матерью, эта встреча осуществляется? Причем здесь, в заключительной, итоговой фазе пьесы, происходит слияние различных линий фортепианной фактуры в единый пласт, а также — уже в последнем такте — дуоальное движение вокальной партии распространяется и на фортепианную, как будто бы овладевает ею. Не возможна ли опять интерпретация этих фактурных и ритмических событий с учетом механизма смещения — который предполагает, что действия овладения и слияния, показываемые данным «художественным сновидением» относительно ритма и фактуры, в действительности имеют другой объект?

## Использованная литература

1. *Дебюсси К.* Избранные письма. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
2. *Лонг М.* За роялем с Дебюсси. М.: Советский композитор, 1985. 160 с.
3. *Фрейд З.* Введение в психоанализ: Лекции. СПб.: Азбука-классика, 2006. 480 с.
4. *Фрейд З.* Воспоминание, воспроизведение, переработка // Фрейд З. О психоанализе. Пять лекций. Методика и техника психоанализа. СПб.: Алетейя, 1998. С. 145–155.
5. *Фрейд З.* Толкование сновидений. СПб.: Азбука-классика, 2006. 512 с.
6. *Фрейд З.* Художник и фантазирование // Фрейд З. Воспоминание Леонардо да Винчи о раннем детстве. СПб.: Азбука-классика, 2006. С. 199–216.
7. *Bertrand A.* La messe de minuit // *Gaspard de la nuit*. Paris, Mercure de France, 1920. P. 85–87.
8. *Debussy C.* Correspondance (1872–1918). P.: Gallimard, 2005. 2352 p.
9. *Debussy C.* Moussorgski // *Debussy C. Monsieur Croche, antidilettant*. P.: Dorbon-ainé, 1921. P. 37–40.
10. *Formative Years / Biography* // Centre de Documentation Claude Debussy. URL: [http://www.debussy.fr/encd/bio/bio1\\_62-82.php](http://www.debussy.fr/encd/bio/bio1_62-82.php) (дата обращения: 27.08.2013).
11. *Freud S.* Selbstdarstellung. Wien, Internationalen psychoanalytischer Verlag, 1936. 124 S.
12. *War and Illness / Biography* // Centre de Documentation Claude Debussy. URL: [http://www.debussy.fr/encd/bio/bio7\\_15-18.php](http://www.debussy.fr/encd/bio/bio7_15-18.php) (дата обращения: 27.08.2013).