



Л.Л. САБАНЕЕВ

г. Москва, Россия

Клод Дебюсси

От редакции. Публикуемый материал представляет исследование выдающегося отечественного музыковеда начала XX века Л.Л. Сабанеева – первую часть его брошюры «Клод Дебюсси», выпущенной в 1922 году издательством «Работник просвещения»¹. Это одна из ранних в России работ о творчестве французского композитора. Она отличается оригинальностью авторской позиции, «музыкальностью» и изяществом литературного стиля.

Сабанеев создаёт объёмный творческий портрет К. Дебюсси: размышляет об эстетических установках композитора, идеях, настроениях, круге образов, определивших индивидуальность стиля и шире – музыки композитора. Стиль Дебюсси рассматривается в контексте влияний предшественников, современников, разных национальных школ. В поле зрения исследователя попадают особенности формы, мелодики, гармонии, инструментовки Дебюсси. В этом же ряду – трактовка различных инструментов как соло (голос, фортепиано), так и в ансамбле (струнный ансамбль), оркестре.

Особенности стилистики и орфографии оригинала полностью сохранены.

Ключевые слова: Леонид Сабанеев, Клод Дебюсси, история отечественного музыкознания, импрессионизм и русская музыка

Для цитирования / For citation: Сабанеев Л.Л. Клод Дебюсси // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 47–57. DOI: 10.17674/2782-3601.2021.4.047-057

LEONID. L. SABANEEV

Moscow, Russia

Claude Debussy

The published material represents the first part of Sabaneyev's scientific work "Claude Debussy", published in 1922 by the publishing house "Worker of Education" is offered. It is one of the earliest extremely interesting work about Debussy in Russia. It is distinguished by the originality of the author's position, "musicality" and literary style elegance.

Sabaneev creates a voluminous K. Debussy's creative portrait: he thinks over the composer's aesthetic attitudes, ideas, moods, and the range of images that determined the individuality of the composer's style and wider – the composer's music. Debussy's style is considered in the context of the predecessors' influences, contemporaries and various national schools. The researcher's field of view includes the features of form, melody, harmony, and Debussy's instrumentation. The

interpretation of various instruments both solo (voice, piano), and in an ensemble (string ensemble), orchestra is in the same row.

The stylistic and spelling features of original text are completely preserved.

Keywords: Leonid Sabaneyev, Claude Debussy, history of national musicology, impressionism and Russian music

Появление настоящей брошюры продиктовано целым рядом условий и причин. Прежде всего – полным отсутствием оригинальной и, я бы сказал, «русской» оценки одного из величайших композиторов последнего времени, – композитора, самого созданного отчасти воздействием русской музыкальной культуры и, обратно, так мощно повлиявшего на эту самую нашу русскую музыку уже в её более современном лике. До сих пор литература о Дебюсси на русском языке, помимо мелких журнальных статей и заметок, исчерпывалась переводами с французских его оценок. При полном уважении к литературному стилю и музыкальным вкусам моих заграничных коллег – гг. Louis Laloy, M. Calvocoressi и Шенневьера, равно как и Romain Rolland, тоже включившему свою лепту в симфонию кадилых дымов, вознесённых пред композиторским тронem Дебюсси, я не могу не указать на то, что в этих всех оценках, как очень часто случается с французами, патриотизм слишком часто заслоняет собой истину и литературное красноречие – мысль. Можно отнестись с величайшим почтением к композиторскому гению Дебюсси, но справедливость требует признания того, что фельетон никогда не есть эстетическая оценка и что французская музыкальная критика даже в своих лучших представителях никогда не возвышается над уровнем блестящего, но легковесного фельетона. Итак, Дебюсси в сущности *ещё не оценен*, ибо германское музыкальное сознание его органически не приемлет, а Россия не собралась ещё с ду-

хом, чтобы сказать свое веское слово в оценку несомненного *гения* и притом гения типично *латинской культуры*.

Время этой оценки наступило *именно теперь*, когда влияние гения Дебюсси ещё свежо, но когда насыщенная иными уже художественными упованиями атмосфера заставляет предполагать непрочность этих влияний в их основной эстетической окраске. Именно в России может быть *объективно* оценён гений Дебюсси, столь органически чуждый современной Германии и столь эстетически имманентный французскому музыкальному сознанию, что последнее лишено возможности его исследовать.



К. Дебюсси. Фото с дарственной надписью композитора Л. Сабанееву. 1913 год

Предлагаемая брошюра даёт в возможно лаконичной форме эстетическую характеристику творчества композитора, несомненно долженствующего быть причисленным к категории самых ярких явлений последнего времени. Биографические данные о жизни композитора даны тут в самой минимальной дозе, что тем более допустимо, что внешняя жизнь Дебюсси не носила в себе моментов яркости и не



изобиловала элементами событий. Оставаясь всецело в рамках эстетических критериев, я тем не менее не мог не отметить слишком ясной для нас, переживших войну и революцию, ориентации творчества Дебюсси с точки зрения коллизии двух культур: прежней, утончившейся и дегенерирующей, пред своим исчезновением рождающей обольстительные цветы эстетических достижений, и новой, бурной, стихийной, ещё не выработавшей в себе лика красоты и даже презирающей его, но несущей в себе неоспоримые, яркие элементы грядущей жизни и развития.

I.

Современное музыкальное сознание причислило Клода Дебюсси к тем вершинам музыкального искусства, по которым история ведёт свой счёт событий. Целое поколение видело в нём своего пророка, провозвестника новой, разрешившейся от оков музыки, – музыки, освободившейся от традиций и академических тисков, смело и бодро входящей в необъятные звуковые миры. То, чем был Вагнер для предыдущего поколения, и то, чем отчасти был Скрябин для России, то был Дебюсси для молодой музыкальной Франции. Но ценность и значение Дебюсси как раз не в этом историческом сходстве, а в *той различии*, которое он, как новатор, обнаружил в своей индивидуальности по сравнению с этими двумя тоже новаторами, ибо эстетический мир Дебюсси все время был противоположен миру, в котором получали истоки и импульсы творчества Скрябин и Вагнер.

Чтобы оценить музыкальную стихию Дебюсси, нам надо рассмотреть те слагающие, из которых она создалась. Для осознания, для постижения феномена творчества гораздо важнее знать музыкальных предков композитора, чем его физических родоначальников. И в этом смысле генеалогия и родословное древо Дебюсси очень

поучительно и, пожалуй, более сложно и ветвисто, чем для других крупных композиторов.

Он музыкально очень родовит, этот французский патриций среди музыкантов. Тысячелетняя латинская культура давит и даже гнетёт его творческий стимул. Он весь – *следствие*, весь – сплошная *наследственность*, и элемент личной, буйной, молодой воли творчества в нём органически блёкнет перед сцеплением космических, социальных и национальных сил, обуславливающих и его психику, и его творчество, и самую его ту «революционность», которая так резко разнится от революционной бури Вагнера и нашего Скрябина.

Он весь – порождение Франции. Едва ли можно указать другого более национального композитора. Наши кучкисты, наскоро одевшие народный мелос в немецкие одежды, сплошной курьез, чисто-барская затея перед этой глубинной связью, которая делает Дебюсси роскошным, экзотическим, благоуханным цветком того дерева, корни которого глубоко ушли в землю Прованса и Иль-де-Франса и прозвучали в мире музыки в своё время полуденными песнями трубадуров, и листьями которого были такие чисто-французские гении, как Couperin, Rameaux, отразившие в своем музыкальном мире всё те же уже навеки, как горы, сложившиеся эстетические воззрения, цельные, компактные, неизменные. Одно и то же небо светило и трубадуру, и Couperin, и Дебюсси – одна мечта об искусстве была у всех.

Глубокая *старость этой национальной души* – вот что прежде всего поражает нас в этом творчестве. Порода всегда есть известная дегенерация. Усталостью духовного аристократа веет от звуков, исполненных такого бездонного *вкуса*, что этот культ вкуса заслоняет в искусстве всё остальное.

Это тот самый «вкус», отсутствие которого французы так болезненно чувствовали в величайших представителях германской музыки – в Бетховене (отзыв о нём самого Дебюсси см. письмо Fel. Weingartner'a, перевод коего помещен в «Муз. современнике» 1915 года, № 2), в Бахе, в Вагнере в особенности. Вкус – *низшее* выражение эстетических созерцаний, по мнению эстетиков-философов тот вкус, которым в человечестве обладает преимущественно женская половина, а из мужской – наименее мужественные и духовно развитые элементы. Франция – страна женственной культуры, в психологии её нетрудно разыскать все характерные слагающие женской души: рационализм, практический здравый смысл, культ золотой середины, быстрая возбуждаемость-чувственность и в области эстетической – вкус. Вот этот культ вкуса, умеряющий зной душевных эмоций, охлаждающий страсти и каждому глубокому переживанию полагающий предел и неминуемое «*decrecendo*», есть центральное содержание эстетики французского духа, неизменное от Галлии эпохи Юлия Цезаря и до наших дней. Но то, что ещё было молодо в дни трубадуров, что блесело и сверкало зрелостью в эпоху «Короля Солнца», то тяжёлой, двадцативековой наследственностью легло на потомка самой древней в мире духовной аристократии, утончённейшего из утончённых, несущего в себе испорченную кровь галльских предков-рыцарей – Клода Дебюсси.

Отсутствие воли к жизни и созерцательный транс, как следствие, это характерная черта этого цветка тысячелетнего, увядающего уже великана-древа. Предзакатное равнодушие к жизни, минимум волевого импульса, сдержанный ещё вдобавок выработанным вкусом тысячелетий, – вот творческий план Дебюсси.

Вот его исконные, глубинные родичи – это культура всей музыкальной Фран-

ции – трубадуры Рамо, Куперен. Линия прародителей обрывается за ними, и взор с любопытным недоумением замечает отсутствие почти всякой связи культуры Дебюсси с музыкой «великой эпохи», ни Баха, ни Моцарта, ни Бетховена, ни, боже сохрани, Вагнера. Все это – в стороне от него, и только формальный аналитический взор может ловить тут связующие звенья и нити. Но это иной полюс эстетического мировоззрения. Там мощь, культ силы, разбойная смелость или гранитная монументальность, благоговейное преклонение пред непостижимым. Среди предков Дебюсси не было мужчин, а только женщины. Тут, помимо женственности, ещё и атония жизни, восход к созерцательному пред угашением бытия. Оттого, быть может, в звуках Дебюсси просыпается иногда Восток, эта колыбель вековых культур, эта могила рядов сменявшихся цивилизаций, угасших и изживших себя наций, – Восток, уже века впавший в это же безвольное, созерцательное полубытие, ведущее к окончательной смерти. Более молодая, чем Восток, но тоже уже угасающая культура «нации-старца» Франции – протягивает руку другим таким же ещё более древним старцам человеческого рода.

Правда, есть ещё славяно-француз Шопен, следы влияния которого на Дебюсси можно ещё уловить. Но и он ведь – женщина, а не мужчина в искусстве. Ведь и славяне тоже – нация женственная по преимуществу. «Партеногенезис» Дебюсси таким образом является установленным вполне.

Отсутствие французских предков в период «великой эпохи» обгоняется тем, что Франция в это время сама заблудилась. Её национальный дух как-то угас и в тщетных поисках бытия напал на чуждые себе созерцания. Вместо вкуса – негатив его в романтических утрировках ложного титана Берлиоза и quasi-француза Мей-



ербера. Всегда от одной крайности есть склонность перейти в другую. И застывшая скала французского эстетизма, сокрушённая напором революции, даёт грозные контуры «Фантастической симфонии», рационалистический романтизм программной музыки и, наконец, сбита с толку отсутствием руководящих эстетических критериев в постоянно сменяющихся «правлящих сферах», попадает чрез бесвкусицу Мейербера в плен к Вагнеру.

Вагнер, как метко сказал Феликс Вейнгартнер, не переварим французским желудком и лежит у них в нём «комом» поныне. Но и отделаться от него не так-то легко. Чары байрейтского Клингзора опутали созерцание французов на полвека с лишком. Вся французская музыка с Сен-Санса – сплошная история о том, как французские фагоциты боролись с германскими токсинами и как мало из этого выходило толка. Стареющий организм не мог противостоять новой, занесённой извне в него, чуждой крови. Но она была, эта германская кровь, слишком чужда для организма латинян. Нет сомнения в том, что французы поняли Вагнера совсем вкривь и вкось – и внешне и несуразно, что всё глубинное в его творчестве, вся стихия его гениальности прошла мимо их восприятия. Ясно, что те, кто был даровитее, кто был тоньше, чувствовал если не Вагнера, то хотя бы эту *чуждость Вагнера* французскому гению.

Если Бизе был первым французом, прошедшим мимо Вагнера, в точном соответствии своему национальному типу, то Дебюсси был тут ещё более типичным. Весь его музыкальный склад есть сплошная антитеза вагнеровских идеалов, приёмов, эстетических воззрений. В лице Дебюсси старая культура, извергнув из себя чуждый ей тевтонизм и не переварив его, замирает в предзакатной созерцательности, почти абсолютно чуждой всяких волевых импульсов.

Но стареющая культура инстинктивно ищет варварской свободной, буйной крови, оживляющей организм. Иначе бы она впала в творческий маразм, в бессилие, в рассудочность внешнего эстетизма *вкуса*. Стремление к *освобождению музыки*, но безусловно в рамках хорошего вкуса – вот что окрыляет Дебюсси. Нет ничего более характерного для французского духа, как эта «революционность в пределах вкуса», как этот эстетизирующий рационализм и революционное эстетство. Судьба помогла Дебюсси, как лицу, обречённому на то, чтобы последними гениальными цветами украсить иссыхающий ствол великого древа романской культуры. Она привела его на восток, в Россию, где его гений получил ряд оплодотворительных прививок из глубины молодой, жизненной русской музыкальности.

Биографически это значит, что Дебюсси, родившийся в 1862 году, впитавший в себя вековые устои романской музыкальной культуры в недрах парижской консерватории, попадает ещё юношей в дом московского миллионера фон Мекка и приходит тут в соприкосновение с такими явлениями музыкальной жизни, как Мусоргский, Римский-Корсаков, Балакирев, Бородин.

Конечно, надо быть французом в роде Lalou или Chenneviere с их неизменной, самодовольной, наивной самоуверенностью, чтобы утверждать, будто русская культурная музыка осталась неведомой Дебюсси (это-то в доме одного из просвещённейших представителей московской буржуазии!) и что воздействие «варварской» России на французского композитора исчерпывалось музыкой... русских цыган, которые будто бы научили его впервые представлению о том, что такое музыка «без правил».

Я далёк от мысли преувеличивать самобытность и революционность русского «кучкизма». Быть может, прав один из

виднейших представителей этого самого кучкизма – Н.А. Римский-Корсаков, говоря, что нет никакой *русской* музыки. Теперь нам более чем когда бы то ни было ясно, что национальный лик не исчерпывается внешним сходством мелоса с народно-этнографическим, – и для нас Скрябин и Чайковский, эти два «иностранца из русских», быть может, окажутся более глубинно русскими, чем даже слишком по-немецки чёткий и по-французски расчётливый Римский-Корсаков, хотя у последнего весь мелос русского пошиба, а у Скрябина нет ни одной «русской» мелодии. Но для нас ясно то, что не ясно французам, – именно, что «песни московских цыган» не могли научить Дебюсси отсутствующей в них «музыке без правил», ибо всякому известно, что за музыка московских цыган и как далека она от желания быть революционной эстетически, как много в ней именно «правил». Ясно и то, что эта музыка не могла перекинуть в творчество Дебюсси целые обороты, родственные Мусоргскому и Бородину, столь мало имеющие общего с «цыганщиной». Именно Мусоргский, и почти определённо гениальный «Борис Годунов», которого Дебюсси, очевидно, много и пристально изучал, дал ему эту спасительную прививку чего-то свежего, необходимого, чтобы, соединившись с вековой романской культурой, дать чудный цветок его творчества.

Это новое, это свежее был эстетический нигилизм Мусоргского, его реализм, его представление о музыке, как средстве психологического чарования, его стремление оправдать всё звуковое, что обусловлено заданием психологии. Революционизм Дебюсси – от Мусоргского, но ему органически осталась чужда демократическая, «разбойная» душа опростившегося дворянина-гвардейца, а вековые оковы вкуса заключили этот революционизм в новую,

тесную тюрьму самоограничения, стыдящегося всего резкого, бурного, самую страсть облекающего в целомудренные покровы недоговорённых полуслов. Но ведь мы помним, что и в Мусоргском жила душа андрогина, а не мужа, что эта гениальная натура более старалась быть мощной и грубой, чем была ею на деле.

Ещё один предок нами не упомянут в этой галерее портретов родичей. Это – опять один из тех, кто своей свежестью, своим прикосновением к земляному, родному, национальному мог быть освежающей прививкой для старческого гения Франции. Это – Григ. В его гармонических новаторствах, в его цельном систематическом импрессионизме не трудно усмотреть черты сходства с теми гармоническими мирами, с тем психологическим подходом к звуковой материи, которая нам уясняется в творчестве Дебюсси.

Итак, вот эта галерея духовных родоначальников Дебюсси, формовавших его творческий мир и облик. Древняя культура французского основного, исконного музыкального течения, сдержанный, несколько рациональный, всегда сдерживаемый строгим канонем вкуса, музыкальный контур, воплощённый в мелодиях трубадуров и менестрелей, в гениальном творчестве Куперена и даровитом Рамо, некоторое влияние Шопена, в его утончённых музыкальных формах, небольшая прививка варварского музыкального духа Мусоргского и, наконец, пантеистический импрессионизм Грига – вот его предки. Любопытна уже отмеченная *женственность* этой галереи. Тут ни одного титана (Мусоргский в своём глубинном демократизме чужд Дебюсси), ни одного гения чёткого, могучего ритма жизнеощущения. Все полутона, все полутени, так гармонирующие с усталостью поэтического угасания великой культуры, со старостью духа, искущённого в утончённости пережива-



ний, духа по существу глубоко скептического, чуждого веры во что бы то ни было, тем более в мистические корни искусства.

Такие гении, как Дебюсси, являющиеся по существу *пассивными*, обусловленными наследственностью культуры, не волевыми, а созерцательными, редко обнаруживают сколько-нибудь резкую эволюцию стиля. Таких контрастов в стиле одного и того же автора, какие нам являет, например, творчество раннего и позднего Бетховена, раннего и позднего Вагнера, шагающего от почти бездарности к предельной гениальности – или раннего и позднего Скрябина, свершающего путь от явного подражания к исключительной оригинальности, мы тут никогда не разыщем. Конечно, полного раскрытия дарования сразу не наступает, но нет и таких колебаний: ровная, гладкая линия развития, быстро достигающая вершины и на ней успокаивающаяся надолго. Академический Дебюсси ранних лет почти не интересен. Его «L'enfant prodigue» – полученическая работа, за которую будущий новатор удостоился «Римской премии» от таких блюстителей музыкального порядка, какими всегда были французские консерватористы – всё же в большей мере предсказывает настоящего Дебюсси, чем шопеноподобный Скрябин первых opus'ов – Скрябина «Прометей». Уже в «La Damoiselle elue» мы видим Дебюсси во всеоружии своих собственных средств. Если бы кривыми линиями диаграмм было позволительно вычерчивать пути эволюции стилей, то кривая Скрябина неуклонно и непрерывно идёт вверх, а кривая Дебюсси, быстро достигнув значительной высоты, в ней пребывает, уже не воздвигаясь значительно далее.

Всякое дарование, тем более гениальное, получает всегда провиденциально ту атмосферу духовного окружения, ка-

кая ему нужна. Это случается как-то само собой. Дебюсси, несомненно, нашёл эту свою, родственную ему по духу, атмосферу в том кружке художников, артистов и поэтов, который группировался кругом Ст. Маллармэ. Любопытно, что этот могучий импульс исходил не из *специально-музыкальной* среды, а из среды, в коей едва ли не один Дебюсси был настоящим музыкантом. Утончённая организация духовного аристократа Дебюсси, конечно, не могла удовлетвориться замкнутым профессиональным, с довольно узким интеллектуальным развитием, кружком музыкантов. Он искал иной, более тонкой среды и нашёл её в группе поэтов символистов и художников-импрессионистов, возглавлявших тогда новаторские течения в искусстве.

Салон Маллармэ был как бы интеллектуальным фокусом Франции. Это были даже не «верхние 10.000» духовной аристократии, а «верхние 100» – ещё более узкий аристократический, интеллектуально и эстетически обострённый круг. Вековая культура вкуса выделила из себя этот «вкусовой центр», столь же органический, сколь морфологически оторванный от воспитавшей его среды. Иерархия интеллектуального развития увенчалась этой духовной олигархией, которая, конечно, и не пыталась обосновывать себя на каком-либо «демократическом» постаменте. Они были и хотели быть аристократами.

Символическая поэзия обнаружила в это время несравненную тягу к *музыке*, к музыке речи, к погружению в иррациональную стихию. Живопись стала стремиться к световым самодовлеющим впечатлениям, к отходу от «изобразительности», к чистой гармонии световых смен. *Музыкальная* иррациональная стихия пронизала дотолё чёткий художественный мир и сокрушила древнюю рациональ-

ность слова и предметность живописи. Один за другим отпадали старые каноны формы воплощения в свете открывающихся перспектив свободной сменности черт, обликов и очертаний.

Символизм в поэзии знаменовал собою ставку на чтение между строк и между слов, на постижение невыразимого. Быть может, он был отличен от русского символизма именно тем, что был психологичнее, не ставил пред собой онтологических связей. Сменность настроений в слове, сменность цветов в красках. В музыке же аналогом были гармонии – краски, и сменность этих гармоний. Нет никакого сомнения в том, что как наш, русский, глубокий, онтологический и в основе своей философский символизм породил Скрябина с его теургоманией, так эстетический символизм французов породил живописный звуковой импрессионизм Дебюсси. Разные причины вызвали разные следствия. Философии тут не было никакой. Французское искусство всегда имело неприязненные отношения со всякой философией, особенно мистической. По духу рационалист и чистый эстет (разновидность гастрономического отношения к жизни), француз скорее подпишет под эстетской формулой «искусство для искусства», чем станет изображать из себя в серьез теурга и волшебника и считать искусство за религиозный акт. Если угодно, это будет религия, но тогда та, «настоящая» религия уничтожится в волне эстетствующего скепсиса. Отсутствие мистических и теургических одеяний столь же характерно для французского символизма, как жречество – для русского. И никто не мог бы никогда заподозрить Дебюсси – верного сына салона Маллармэ – в желании стать пророком и богом – по образцу Скрябина. Он, этот утонченный скептик, знает всё великолепно и не верит ни во что, кроме психологической магии искусства (эмпи-

рический факт). Он знает свои границы и полномочия, не заносится и не смешивает искусство ни с политикой, ни тем более не желает обратить свой олигархический «салон» (и именно салон) в жреческую организацию. «Мы – творцы, *можем многое, но не знаем ничего*, да и ничего знать нельзя и не надобно» – вот скрытый девиз изнурённого, старческого скепсиса духовных сливок культуры.

Да, наконец, ведь вся эта мистическая судорога, все эти великие чаяния, грандиозные миссии, обречённости, пророчества – помимо того, что всё не приемлется рассудком (а француз всегда рационалист) – да они неминуемо-дурного *вкуса*, как всякая истерия, как всё, что не хочет золотой меры, не хочет замкнуться в эстетическом и пытается дойти до глубин, заглянуть в бездны, объять необъятное, подойти к границам последним...

Тут не могло родиться ни Вагнера, ни заглядывающего в бездну Достоевского, ни мечтающего стать богом Скрябина. Все это – дурной вкус, неуравновешенность. Самые утонченные, глубокие переживания должны быть сбалансированы на весах вкуса. И над всем – тонкий, неуловимый холодок скепсиса, отрывающего всякую «глубинность» у феномена искусства и, быть может, и жизни.

Нет ничего удивительного, что «вкусовой центр» культуры привёл к культу *полутонов*. Ведь опять же яркость есть дурной вкус, крик, резкость, тривиальность. Всё сглажено, все показано в дымке. Чёткость контуров уничтожена, ибо она в массе – безвкусна. Но острота чёткости оставлена – она может быть пикантна и дать серию вкусовых ощущений. В конечном счёте – быть может гастрономическая симфония ощущений. Ибо ведь не надо быть Авенариусом, а достаточно быть просто скептиком, чтобы усомниться в реальности всего, кроме ощущений. Искусство становится наизяко-



номнейшим восприятием ощущений в возможно более комплексной форме. За этими ощущениями никакой «хаос не шевелится», а быть может и шевелится, но бог с ним, – этим не интересуются. То, что есть глубина, есть тоже только ощущение, и не надо им злоупотреблять, чтобы не надоело и не приелось. Берегитесь слишком возвышенного, чтобы не стало противно; не надо слишком много красоты, чтобы не стать безобразным от её избытка... Единственное, в чём нельзя быть неумеренным, это во «вкусе».

Я убеждён, что в глазах Дебюсси какой-нибудь Вагнер или Бетховен выглядят так же комично, как обыватель из Чухломы в глазах истого парижанина. *Наивности* нет места в этом новом, одновременно и старом, великом и бесконечно-усталом искусстве, а ведь наивны и Бетховен со своей радостью всего человечества, и Скрябин с мечтами о предельном воссоединении искусств.

Зачем им воссоединяться, когда и порознь они хороши? И что за безвкусице ударять сразу по нервам всеми искусствами, когда истинный художник может сделать это одним? А предельные назначения всего искусства в целом? Да разве нам они ведомы? Ведь не надо забывать, что среди культурных предков Дебюсси были и Вольтер, и «энциклопедисты».

Умный, тонкий, высоко-художественный *протест* против всего крикливого, всего бездарного, всего академически-сухого, всего тривиального, всего «слишком», даже в хороших прилагательных этого слова, всего чрезмерного, всего даже просто недостаточно нового – вот музыка Дебюсси. И это всегда всё-таки протест, но *не революция*, ибо революция вызывает к массе, а Дебюсси нет дела до массы. Эта психология творчества в нём очень скоро оформляется, и уже в “*La Damoiselle elue*” он является в полной мере носителем своих эстетических убеждений.

Характерен для Дебюсси, как следствие всего общего тона творчества, живописный взгляд на звуковой материал, который проникает все его работы. В этом отношении он более новатор, чем кто бы то ни было, ибо в этом пункте им более всего выветрена преемственность со старой музыкой. Ни для Вагнера, ни для Скрябина, ни даже для какого-либо ультра-современного Прокофьева звук не разлагается на отдельные краски, на отдельные созерцаемые моменты. Он – часть речи, органически слитый в её феномене. Во всей музыке есть «голосоведение» – логика отдельных звуковых струй.

У Дебюсси его вообще меньше, иногда же вовсе нет. Музыка его, ряды отдельных тонов, каждый из которых, созерцаемый, даёт известный психологический отстой – и сменяется новым. Так причудливо тают облака на небе, принимая свободные, ничем не связанные формы очертаний. У него нет голосоведения, а зато есть «гармониеведение». Его последователь Равель гораздо в этом отношении «классичнее» и ретрограднее. У Дебюсси центр – в сохранении отдельных ощущений и психологических моментов их переменности, а не в цельном образе восприятия, как было в прежней музыке да как осталось и в большей части современной.

Отсюда его свойство, которое можно, если угодно, означать как безформенность – атектоничность. Это – опять-таки не «формальная» атектоничность (формально у Дебюсси можно найти все признаки даже традиционных форм), а психологическая. Наше сознание не улавливает в этой изысканной музыке, с её отворачиванием к резким подчёркиваниям, пунктов психологического упора, по которым оно привыкло осознавать стройность. А эта стихия вечного наслаждения самым звуковым ощущением склонна к тому, чтобы давать слитные, сплошные, безгранные

последования этих ощущений. Мы погружены в музыку, а не созерцаем её, как что-то внешнее: мы купаемся в звуках, а не смотрим на них. В этой растворённости, в этой слитности с звуковым миром – и очарование, и магия, и в то же время какой-то органический дефект. Эта музыка *бесконечна* по существу, можно её перестать слушать, но она, кажется, обладает способностью вечного продолжения, она всё время пребывает, она статична, и форма для нее – что-то извне натянутое, лишнее, она безформенна, как небо с облаками, как текущая река. В любом месте можно прекратить созерцание и в любом его вновь начать.

Ко времени 1902 года творчество Дебюсси уже совсем окрепло. В смежности с этим появляются центральные его произведения: “L’après midi d’un faune” – написанный к тексту эклоги Маллармэ, ряд музыкальных поэм на стихи Бодлэра и Верлэна, оркестровые «Ноктюрны», и центральное творение всей эпохи – опера «Пеллеас и Мелисанда» – на сюжет и текст Метерлинка. Если аналитический взор и усматривает в этих творениях веяния творчества его духовных родоначальников – от старых французов и до Мусоргского, то нельзя не отрицать того факта, что все эти влияния так органически претворены в собственном лице Дебюсси, что они дают впечатление нераздельного единства. Необъятный гармонический мир, совершенно новый и по структуре, и по методу его художественного созерцания, тонкий, безукоризненный вкус, органический, совершенно самобытный стиль изложения, мастерский во всём, до чего бы ни касалась его рука, будь то фортепиано или голос, или оркестр, наконец, совершенно беспримерное чувство *колорита звучности*, создающее то совершенно новые звучности в фортепиано, то небывалые эффекты в оркестровке, – всё это представляет нам

Дебюсси этой эпохи, уже как совершенно зрелого композитора, и притом великого *в мастерстве*, в чисто-техническом овладении материалом звука.

Дальнейший путь его творчества – уже не раскрытие, а как бы пребывание на этой огромной, раз достигнутой высоте. Его сочинения как “Le mer”, “Images” для фортепиано и серия под тем же названием для оркестра, его многочисленные чисто-фортепианные, камерные и вокальные вещи дают картину некой остановки эволюции стиля и даже некоторой оцепенелости в достижении. Как все композиторы с очень ярко выраженной индивидуальностью, с рядом характерных *приёмов* сочинения, Дебюсси производит в массе своих творений несколько однообразное, монотонное впечатление, усиливающееся от свойственного ему культа полутоновых нюансов и избегания моментов физически ярких, четких и рельефных.

Всё же внимательный взор может усмотреть в позднем творчестве Дебюсси некоторые новые нюансы, некий сдвиг к, пожалуй, большей простоте, к большей, если угодно, классичности построений. Ведь тот *протест* против косности, воплощением которого явилось первичное творчество Дебюсси, со временем потерял смысл, ибо он был воспринят и переварен по мере возможности. Это обстоятельство, конечно, должно было повлиять на стиль его творчества и повлияло так именно, как следовало ожидать, в сторону некоторой ретроспективности. “Rondes de printemps” уже несут отпечаток этого «неоклассицизма» Дебюсси, но в его последних фортепианных вещах многое ещё рельефнее выступает.

Дебюсси кончил свой жизненный путь при зареве войны, в эпоху гибели культурных интересов и ценностей. Можно сказать, что он почти успел сказать всё,



что мог. Его последние произведения уже отмечены той печатью предельной зрелости и даже окаменелости манеры, какая характерна для творцов на склоне их творческого пути. Мы не можем так, как в случае Моцарта или Шуберта упрекать судьбу за то, что она закрыла перед нами слишком рано занавес его откровений. Сказано было многое, сказано было, *абсолютным* мастерством, которого далеко не всегда хватало даже первоклассным гениям. В следующих главах я постараюсь детальнее осветить творчество К. Дебюсси и его слагающие, пока же укажу что, как ни изолировано его искусство – искусство олигархической группы высшего вкуса – и как ни насыщено оно рафинированной, *ультра-буржуазной* культурой Франции начала двадцатого века, как ни сумеречны его настроения и стимулы самого творчества, симптоматично оно с социологической точки зрения, как

символ угасания, усталости аристократии духа одной из древнейших европейских культур, всё же его *чистый художественный* вес заставляет поместить Дебюсси в высшие ранги композиторского пантеона, в мир звуковых *гениев*, которые сумели подслушать и схватить неродившиеся ритмы и гармонии. Дебюсси, как художественное достижение, – величина огромная, быть может, более чёткая и оформленная, чем даже наш Скрябин, и то влияние, которое его творчество уже возымело на композиторский мир (и в том числе и на Скрябина), особенно ясно подтверждает это его высокое положение в композиторской иерархии.

Ибо ценность гения всегда обусловлена суммой влияний *на него*, а измеряется *суммой влияний его собственного творчества*.

Продолжение следует

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Сабанеев Л. Клод Дебюсси. М.: Работник просвещения, 1922. 36 с.

Об авторе:

Леонид Леонидович Сабанеев (1881–1968) – русский музыковед, композитор, музыкальный критик. Автор работ по общей истории музыки, истории русской музыки, исследований о Рихарде Вагнере, Клоде Дебюсси, Морисе Равеле, Александре Скрябине, русских композиторах начала XX века. Один из основателей Государственного института музыкальных наук (ГИМН), действительный член Музыкальной секции Академии художественных наук и президент Ассоциации современной музыки в Москве. Профессор Русской консерватории имени Рахманинова в Париже.

About the author:

Leonid Leonidovich Sabaneyev (1881–1968) was a Russian musicologist, composer, and music critic. Russian Russian composer is the author of works on the general history of music, the history of Russian music, research on Richard Wagner, Claude Debussy, Maurice Ravel, Alexander Scriabin, Russian composers of the early XX century. One of the founders of the State Institute of Musical Sciences (ANTHEM), a full member of the Music Section of the Academy of Artistic Sciences and President of the Association of Contemporary Music in Moscow. Professor Rachmaninov Russian Conservatory in Paris.