

УДК 78.071.1 (44)

*Валерия Жаркова*

**РОЖДЕНИЕ МУЗЫКИ ИЗ ДУХА ПОЭЗИИ СТЕФАНА МАЛЛАРМЕ  
(«ТРИ ПОЭМЫ МАЛЛАРМЕ» КЛОДА ДЕБЮССИ  
И МОРИСА РАВЕЛЯ)**

Статья посвящена влиянию творчества ведущего представителя французской поэзии второй половины XIX века Стефана Малларме на музыку. Наиболее значительные французские композиторы рубежа XIX-XX столетий находили в поэзии С. Малларме не только «источник вдохновения», но и истоки новой грамматики. Это способствовало обновлению всей системы художественного мышления. Актуальные вопросы взаимодействия музыки и поэзии во французской культуре рубежа XIX-XX столетий рассмотрены на примере одноименных произведений К. Дебюсси и М. Равеля «Три поэмы Малларме» (1913).

**Ключевые слова:** Стефан Малларме, Клод Дебюсси, Морис Равель, поэзия и музыка.

**Жаркова В. Народження музики із духу поезії Стефана Малларме («Три поеми Малларме» Клода Дебюссі та Моріса Равеля).** Стаття присвячена впливу творчості провідного представника французької поезії другої половини XIX століття Стефана Малларме на музику. Найбільш значні французькі композитори межі XIX-XX століть знаходили в поезії С. Малларме не тільки «джерело натхнення», але й витoki нової граматики. Це сприяло оновленню всієї системи художнього мислення. Актуальні питання взаємодії музики і поезії у французькій культурі межі XIX-XX століть розглянуто на прикладі однойменних творів К. Дебюссі та М. Равеля «Три поеми Малларме» (1913).

**Ключові слова:** Стефан Малларме, Клод Дебюссі, Моріс Равель, поезія і музика.

**Zharkova V. The Birth of music from spirit of poetry of Stefan Mallarme («Three poems of Mallarme» of Claude Debussy and Moris Ravel).** The article is devoted influence creativity of the leading representative of the French poetry of second half XIX century by Stefan Mallarme on music. The most considerable French composers of border of XIX-XX centuries found in the poetry of S. Mallarme not only the «source of inspiration» but also sources of new grammar. It was instrumental in the update of all system of artistic thought. The pressing questions of co-operation of music and poetry in the French culture of border of XIX-XX centuries are considered on the example of the same name works of K. Debussy I M. Ravel «Three poems of Mallarme» (1913).

**Keywords:** Stefan Mallarme, Claude Debussy, Moris Ravel, poetry and music.

*Кто говорит иначе, чем все остальные,  
рискует не нравиться всем; (...)  
Очарование этой поэзии состоит в том,  
что она родилась как духовная привилегия:  
она кажется поднятой на самый  
высокий художественный уровень,  
недоступный простой толпе;  
это чистая радость сознания,  
на которую только способна поэзия...*  
Поль Бенишу. По прочтении Малларме

Тезис о том, что на рубеже XIX-XX веков происходила трансформация принципов мировоззрения европейского человека, уже давно не требует доказательств. Не вызывает сомнений у каждого, кто хотя бы бегло бросал взгляд на культуру этого периода и особую роль французской литературы в формировании новой картины мира. Однако имя влиятельнейшего французского поэта эпохи – **Стефана Малларме** (1842-1898) – только в последнее время начинает привлекать к себе внимание музыковедов в Украине [4, 5]. Подобная ситуация обусловлена и идеологическими запретами советского времени, не приветствовавшего творчество французских символистов, и объективными сложностями перевода поэзии Стефана Малларме, не допускающей изменений фонетического и синтаксического уровней стихотворения и, следовательно, доступной только узкому кругу читателей.

Между тем, найденный во французской поэзии в конце XIX века новый «механизм» построения художественного целого, отработанный Полем Верленом, Артюром Рембо, Стефаном Малларме [см.: 3, 6, 8, 16, 17, 22 и др.], воздействовал на другие виды искусства. В том числе, и на музыку. Самые значительные французские композиторы рубежа XIX-XX веков находили в поэзии символистов не только «источник вдохновения», но и новую «грамматику» для создания небывалых образов. Обращаясь к творчеству «проклятых поэтов»<sup>1</sup>, попирающему священные традиции французского стихосложения, композиторы искали новые приемы, способные создать ажурное сплетение смысловых нитей стихотворного и музыкального текстов.

Французские исследователи уже создали прочную традицию изучения вокального наследия композиторов-соотечественников на стихи Стефана Малларме [3, 14, 15, 18, 19, 21 и др.]. В украинском же (и шире: постсоветском) музыковедческом пространстве пока отсутствуют специальные исследования, посвященные музыкальным сочинениям на тексты этого загадочного поэта. Ключевой поэтической фигурой периода *fin de siècle* в украинской музыковедческой литературе остается Поль Верлен. Исследователи обязательно вспоминают его призыв «Музыки, прежде всего!» и используют как «ключ» к пониманию новых явлений во французской вокальной лирике кон-

---

<sup>1</sup> За книгой Шарля Бодлера «Цветы зла», ставшей предтечей новой французской поэзии конца XIX века, у современников поэта закрепилась репутация «проклятой книги». Отсюда – и определение последователей Бодлера как «проклятых поэтов».

ца XIX века. При этом поэтические принципы Стефана Малларме так и не становятся объектом изучения, несмотря на их огромное влияние на французскую культуру следующего столетия.

Действительно, технические новации Верлена «оживили» традиционные поэтические схемы, превратив их в разворачивающиеся перед читателем гибкие и пластичные структурные образования<sup>1</sup>. Однако за изменениями правил стихосложения во французской поэзии конца XIX века последовало еще более значимое для истории европейской культуры обновление всей системы художественного мышления. И в этом процессе творчество Малларме сыграло важнейшую роль. Проследить за всеми витками спирали **духовного движения «от музыки к музыке» через поэзию** невозможно в рамках одной публикации. Попробуем только обозначить перспективу, которую открывала поэзия Стефана Малларме в музыкальном искусстве XX века.

Стефан Малларме – ключевая фигура в истории французской культуры второй половины XIX века. Его значение определяется «прорывом» в будущее европейской поэзии и неутомимым поиском новых форм соприкосновения с миром через поэтическое слово. На этом пути Малларме стал истинным пророком, который, как пишет С. Великовский, «взял на себя <...> **осмысление-законодательство**» [8, с.310] всех перемен и «перековал в самую речевую структуру распыленные в воздухе “конца века” умонастроения душевной смуты, неудовлетворенности окружающим и томительной жажды чего-то иного, **непреложно чистого**» [там же].

Трудно выразить сущность художественных открытий Малларме точнее. Подчеркнем лишь, что приведенная выше блестящая мысль известного литературоведа не является только красивой метафорой. Она рассчитана на буквальное прочтение. Жажда «непреложно чистого» на самом деле «перековывалась» в речевую структуру (!), и читатель оказывался перед необходимостью осознания этого уникального акта.

Поэтические эксперименты Малларме имели колоссальный резонанс во Франции. Знаменитые «вторники» в парижской квартире поэта на рю де Ром собирали самое элитарное общество и являлись истинной Меккой для представителей творческих кругов. Сам же хозяин, выполняя свою функцию «пророка», излагал принципы нового искусства, окруженный восхищенным молчанием гостей. Всем казалось, что на их глазах происходит **рождение нового мира** – идеально прекрасного, в котором явлена «сущность всех существований, конечное таинство всех бесконечностей, разгадка вселенских загадок» [8, с.310].

---

<sup>1</sup> Согласно Верлену, поэтическая строка должна «играть» разными красками умело использованных фонетических отличий в произношении гласных и согласных (протянутых и кратких, задненёбных и открытых, назальных и гортанных), а непривычные для французской системы стихосложения нечетное количество слогов в строке, использование мягких женских рифм, а также приема переноса (*enjambement*) должны создавать пластичность поэтической ткани, разрушая её конструктивную жесткость.

Можно было бы составить длинный перечень завораживающе-красивых высказываний о поэзии Малларме, но ограничимся словами самого поэта, освещающими бездонную глубину его художественного мира. «Мне кажется, что если бы я владел прекрасным парком, – пишет Малларме, – я бы всегда выходил из него, чтобы сесть на каменную скамейку снаружи; **я был бы тем, кто находится по другую сторону, за дверью**» [23, с. 5].

Не удивительно, что результатом духовных устремлений поэта стала недоступная обыденному сознанию поэзия, раздвигающая границы французского языка. Мысль Малларме разворачивается как бы за пределами грамматической конструкции, там, где нет прямого значения слов; где почти нет их звучания (!); где, как за любой оградой (а синтаксическое построение, безусловно, выполняет такую ограничительную функцию), расстилается пространство лишь **«зацепленного»** семантической конструкцией смысла. Именно туда мечтает попасть поэт...

Уникальность поэтического языка Малларме обусловила абсолютную непереваемость его текстов на другие вербальные языки. Такого рода проблему Карен Савьян, один из блистательных переводчиков Райнера Марии Рильке, метко определил, как необходимость «перевода молчания по-немецки в молчание по-русски» [см.:7]. **Молчание Малларме по-французски** адресовано самому чуткому читателю. И уже вовсе парадоксальным представляется то, что это «молчание» вдохновляло композиторов той эпохи.

«Вторники» в парижском доме поэта и творческие опыты композиторов-единомышленников решительно обновляли понимание того, что есть музыкальный текст. Клод Дебюсси и Морис Равель первыми уловили творческие импульсы «поэзии будущего».

Для **Клода Дебюсси** встреча с Малларме (и с творчеством поэтов-символистов) стала судьбоносной и определила формирование его творческой индивидуальности. Весьма показательно, что композитор всегда подчеркивал свою связанность с французскими **поэтами** (не композиторами!), а в молодые годы даже декларативно отказывался от своей принадлежности к музыкальному Парижу.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Например, являясь свидетелем на свадьбе друга, он вписал в графу бланка регистрации брака о своей профессии слово «садовник» [10, с.90].

Отметим, что и зарубежные исследователи настаивают на исключительном влиянии поэтов на молодого Дебюсси. На это, в частности, указывает С. Яроциньски: «Среду, в которой формировалась личность Дебюсси, составляли [...] интеллектуалы – преимущественно поэты, прозаики, словом, *люди пера*. И не без основания говорил Поль Дюка, что “самым сильным влиянием, которому подвергался Дебюсси, было влияние литераторов. Не музыкантов”» (курсив мой.– В.Ж.) [9, с.139].

На первостепенное значение вокального наследия Дебюсси для формирования художественно-эстетических взглядов композитора указывают Гарри Хальбрейк, а также Эдвард Локспейзер [18].

Симптоматично и то, что горячим поклонником молодого Клода Дебюсси, возвращавшегося в литературных кругах, стал литературный издатель Эдмон Байи. Коммерческим тиражам Байи предпочитал эксклюзивные «издания люкс», заявляя, что книга, которая хорошо продается, это – «плохая книга». В числе элитарной печатной продукции Байи-издателя) были и ранние сочинения Дебюсси<sup>1</sup>.

Из сказанного выше напрашивается вывод об особом внимании Дебюсси к современной ему поэзии. Однако отношения музыки и поэзии складывались в творчестве композитора по-особенному. В марте 1911 года Дебюсси, отвечая на вопрос о *принципах связи стихотворения с музыкой*, писал: **«Никогда об этом не задумывался... Музыканты и поэты, которые всегда говорят «музыка и поэзия...» мне кажутся такими же невыносимыми, как спортивные люди, которые всегда говорят о спорте. По правде говоря, об этом невозможно говорить. Вы хотите знать почему? Ну, хорошо! Дело в том, что музыканты, которые ничего не понимают в стихах, не должны их перекладывать на музыку»** [10, с.102].

Очевидно, что для Дебюсси вопрос о «сочинении» музыки к стихотворению не возникал. Ему важно было не «соединять» стихотворение (с его рифмами, ритмо-синтаксическими группами, аллитерациями и пр.) с определенными музыкальными приемами, а создавать новое художественное целое из сопряжения смысловых полей, выявленных вербальными и музыкальными средствами!

Находясь под влиянием современной ему поэзии, Дебюсси не искал в поэзии лишь «красивые» искусно сделанные арабески, очаровывающие слушателя. Из общения с поэтами-символистами он вынес убеждение в том, что подлинное искусство не отделимо от Тайны, а **музыка – «эзотерическая наука»**, обращенная «к сознанию как святилищу всего бодлеровского в искусстве» [12, с.61]. Дебюсси даже призывал создать «Общество музыкального эзотеризма», чтобы строго ограничить доступ публики к пониманию музыкального произведения. Уже позднее, начав работу над созданием «Мученичества святого Себастьяна», композитор называл себя *«тем, кто видит вокруг столько тайны»* [12, с.58]. Он говорил: «Мы живем в весьма странную эпоху, когда хотят обо всем говорить, всё знать, всё опубликовать. **Когда же станут уважать нашу тайну в нас?»** [12, с.57]<sup>2</sup>.

Это желание композитора «выйти за границы» очевидного и явленного отчетливо делало Дебюсси преемником Малларме. Закономерно, что со-

<sup>1</sup> Уже позднее, контракт с композитором подписало нотное издательство *Durand*.

<sup>2</sup> Дебюсси всегда критиковал любую вульгаризацию сущности искусства рамками видимого, подчеркивал свое скептическое и даже саркастическое отношение к любым попыткам «развить в душе народа вкус к искусствам и к музыке, в частности». Дебюсси упоминает об «этой вечной разделенности Красоты и вульгарности толпы», констатируя, что «всё, что касается попыток приучить современников к возвышенному (сублимированному) есть чистый самообман». И еще более категорично заявляет: «Я ненавижу толпу, всеобщее одобрение и патриотические фразы» [12, с.60].

временники композитора сразу же объявили его **последователем Малларме**. При этом, главным произведением на пути преемственности стал не вокальный опус на стихи поэта (что было бы ожидаемым в том случае, если бы речь шла о «связях» стихотворений с музыкой), а инструментальное сочинение – **симфонический прелюд «Послеполуденный отдых Фавна»**. Безусловно, в сочинении для оркестра «связи» поэзии и музыки были весьма опосредованы и проявлялись на уровне глубинных принципов поэтической и музыкальной композиций!

Новое направление духовного движения Дебюсси за пределы сказанного, в область затронутого им смысла ощутили чуткие современники. В частности, В. Кандинский писал: «Самые современные музыканты, как Дебюсси, создают *духовные впечатления*, которые они зачастую заимствуют у природы и трансформируют в духовные картины **в чисто музыкальной форме**» [12, с.58]. Таким образом, открытые композитором возможности говорить о «несказанном» музыкальным языком проявляли его устремленность «к тому, что находится по ту сторону эмблематического демарша в индивидуальном поиске иного искусства, полностью рожденного из тайны создания, поиске алхимии новых форм, осуществляемом между молчанием и невыразимым» [12, с.61].

Новые художественные горизонты открывало увлечение поэзией Стефана Малларме и другому гению эпохи – Морису Равелю. В интервью «Нью-Йорк Таймс», сделанном в 20-е годы, композитор признавался: «Я считаю Малларме не только самым великим французским поэтом, но **единственным поэтом**, потому что он вернул поэтическое французскому языку, который был не предназначен для поэзии. Другие, включая утонченного певца, каким выступил Верлен, сочиняли по правилам <...>. **Малларме, будучи магом, заклинал этот язык. Он освободил парящие мысли, бессознательные мечтания из их тюрьмы**» [20, с.357]<sup>1</sup>.

Равель впервые обращается к Малларме в самый ранний период творчества (вокальная миниатюра «Святая», см.: 4). Затем в 1913 году он выбирает три стихотворения Малларме для своего самого авангардного вокального опуса «Три поэмы Малларме». Следуя за поэтическим первоисточником, Равель «заклинает» музыкальный язык, высвобождая возможности для проникновения в небывалые смысловые сферы. И весьма символично, что в этом же 1913 году к поэзии Малларме вновь обращается и Дебюсси<sup>2</sup>. Так, в один год появляются вокальные триптихи Клода Дебюсси и Мориса Равеля с одинаковым названием – «Три поэмы Малларме» (*Trois poèmes de Mallarmé*)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> В интервью Olin Downes (New York Times, 7 августа 1929 года).

<sup>2</sup> До этого, тридцатью годами ранее Дебюсси использовал только один текст Малларме для вокальной миниатюры (Apparition).

<sup>3</sup> У Дебюсси – для голоса и фортепиано, у Равеля – для голоса, двух флейт, двух кларнетов, фортепиано и струнного квартета.

Возможно, одновременное обращение к Малларме двух композиторов объясняется тем, что в 1913 году в Париже вышло первое полное собрание стихотворений поэта и его имя «носилось в воздухе». И все же, удивительно, что из трех выбранных Дебюсси и Равелем поэм, две совпадают. По этому поводу наиболее авторитетный современный биограф Равеля Марселем Марна восклицает: «Один дьявол мог бы объяснить, почему он (Дебюсси, – В.Ж.) выбрал точно те же стихотворения, что и Равель» [19, с.366]<sup>1</sup>. Исследователи же творчества Дебюсси вообще не комментируют факт странного «единодушия» двух весьма различных творческих индивидуальностей в выборе поэтической основы вокального сочинения.

Поскольку Равель начал работу чуть раньше, то он первый приобрел авторские права на сочинение музыки у зятя Малларме доктора Эдмона Боннио, чем привел в неопишную ярость Дебюсси, получившего отказ. Дебюсси гневно заявлял, что «история Дебюсси-Равель вовсе не забавна» и называл Равеля «феноменом самовнушения, достойным, того, чтоб им заинтересовалась медицинская академия» [19, с.366]. Равель же спокойно реагировал на сложившуюся ситуацию и писал Ролану-Манюэлю в августе 1913 года: «Я только что закончил *Surgi de la croupe...* Мы скоро будем присутствовать на матче Дебюсси-Равель. Наш издатель мне адресовал отчаянное письмо, поскольку Боннио отказал в авторских правах *Soupir et Placet de futile*, которые Дебюсси только что положил на музыку. Я уладил все это». [19, с.367]<sup>2</sup>. Однако в результате этого «матча», по свидетельству Стравинского, Дебюсси и Равель перестали разговаривать и их отношения окончательно испортились.

Художественный же результат явственно прояснял отличие творческих позиций композиторов-современников. Оба композитора открывают свои циклы ранним стихотворением Малларме *Soupir* («Вздых»), впервые напе-

<sup>1</sup> Излагая вкратце историю появления этого сочинения у Равеля, нужно напомнить, что в это время он работал со Стравинским над оркестровкой «Хованщины» в Швейцарии. Под влиянием **Игоря Стравинского**, закончившего 22 января 1913 года «**Три поэмы из японской лирики**», Равель обращается к новой для себя стилистике – графике тонко прочерченных мелодических линий, более всего напоминающих изысканную графику японских эстампов. Символичным представляется тот факт, что третья поэма Стравинского была посвящена Морису Равелю.

<sup>2</sup> Хронология написания вокальных миниатюр следующая: Дебюсси сочиняет «Три поэмы Малларме» в течение трех летних месяцев 1913 года и посвящает их поэту и его дочери; Равель первую миниатюру *Soupir* заканчивает 2 апреля 1913 года (в Швейцарии), вторую *Placet futile* – в мае 1913 (в Париже), третью *Surgi de la croupe et du bond* – в августе 1913 года (в Сен-Жан-де-Люс). Они посвящены, соответственно, И. Стравинскому, Ф. Шмиту и Э. Сати.

Поэмы Дебюсси были исполнены впервые в зале 21 марта 1914 (Ninon Vallin – сопрано, композитор – партия фортепиано). Поэмы Равеля впервые прозвучали в 14 января 1914 года под управлением Д. Энгельбрехта в рамках концертов «Независимого музыкального общества» (сопрано - Rose Féart). На этом же концерте были исполнены «Три поэмы из японской лирики» И. Стравинского.

чатанным в журнале «Современный Парнас» в 1866 году. Как отмечают французские исследователи, атмосфера этого стихотворения определяется «знаком осени» и упоминанием о безвременно ушедшей сестре [см. 24]. Состояние потери близкого человека наполняет глубокой печалью все строфы стихотворения<sup>1</sup>:

Моя душа к твоему лбу, где грезит, о тихая сестра,  
Осень, усыпанная пятнами рыжего цвета  
И к блуждающему небу твоего взгляда ангельского  
**Поднимается**, как в сад меланхолический.  
Верная, белая струя воды **вздыхает к Лазури!**

Общее внимание Дебюсси и Равеля привлекает также стихотворение *Placet Futile* («Тщетное прошение»), возможно, благодаря многозначным музыкальным аллюзиям в тексте:

Принцесса, я знаю на себе твой отрешенный взгляд...  
Чтобы Любовь крылатая из веера  
Меня расчесывала флейтой в заснувших пальцах...  
**Принцесса, назовите нам пастуха ваших улыбок**

Однако для финала композиторы выбирают кардинально отличные тексты, которые явственно проявляют глубокие различия творческих индивидуальностей авторов и их музыкального языка. Дебюсси использует стихотворение *Eventail* («Веер»)<sup>2</sup>, посвященное поэтом своей дочери и записанное на её веере – манера, которую очень любил Малларме, оставлявший на веерах дочери, жены и своих прелестных поклонниц изысканные поэтические строки.

Поэт посвящает любимой дочери 5 катренов, которые читаются по мере того, как раздвигаются части веера. Сама структура веера соответствует зыбкой трепетной природе стиха у Малларме, словно дуновением ветра открывающегося, строфа за строфой, при раскладывании этого изящного аксессуара женского наряда<sup>3</sup>:

*О, мечтательница, ради которой я погружаюсь  
В чистое безумие без дорог...*

Легко скользя за этими первыми строками, поэт играет метафорами утра, «пространства как поцелуя», ускользающего и дрожащего «в свежести сумерек» на фоне «деликатного горизонта»...

Равель же для финала выбирает таинственный эзотерический сонет Малларме «*Surgi de la croupe et du bond*», туманное название которого можно было бы перевести – «Возникший из круглого основания и прыжка»...

---

<sup>1</sup> Здесь и далее приведены в подстрочном переводе автора.

<sup>2</sup> Autre éventail (de Mademoiselle Mallarmé)

<sup>3</sup> Этот веер с текстом стихотворения, подаренный поэтом дочери Женевиёве хранится в доме-музее Малларме. Его можно увидеть на сайте: <http://fr.topic-topos.com/eventail-de-mademoiselle-mallarme-vulaines-sur-seine>

Содержание этого сонета чрезвычайно далеко от традиционной образной «палитры», используемой в музыке. Здесь очень трудно представить какие-либо определенные «картины». Воистину, поэзия выводит читателя «за ограду»... Последние строки сонета звучат зловеще и наполнены темными аллюзиями:

Наивный и смертоносный поцелуй!  
Который ничего не выдыхает, возвещая розу среди тьмы...

Уже позднее, после знакомства с «Тремя поэмами Малларме» Дебюсси, Равель говорил о «небрежности» финала Дебюсси [19, с.368]. Возможно, под «небрежностью», Равель подразумевал слишком красочные и зримые впечатления, возникающие у слушателя в последней миниатюре Дебюсси, музыка которой отличается некоторой звукоизобразительностью (образ вена находит отражение в музыке в характерном движении «раскладывания», а также эффekte «дуновения ветра»).

Равель же использует текст крайне загадочный, основанный на искусном сцеплении бесконечно далеких смыслов. Общий тон этого стихотворения темный и непроницаемый. Очевидно, именно такие тексты поэта имеет в виду С. Великовский, когда замечает, что поздний Малларме становится совсем эзотеричным и «по-прежнему ничуть не облегчает доступ к тайне своего покоряюще слаженного и замысловато-герметичного, “самопорождающего” письма, которое **искусно немотствует о бытийно несказанном**» [8, с.311].

Обращение Равеля к такому тексту раздвигает традиционные границы вокальной музыки. Не удивительно, что французский равелевед М. Марна называет «Три поэмы Малларме» «самым сокровенным и самым значительным произведением у Равеля» [19, с.367] и проницательно заключает: «Три поэмы Малларме» сохраняют редкое преимущество оставаться, в первую очередь, сочинением «по ту сторону» всех проблем (волнующих Равеля – В.Ж.), возможно потому, что как никогда в тексте подчеркнут *чисто инструментальный характер трактовки вокальной партии*: а мы находимся в 1913 году, в эпоху, когда «пение» было синонимом волн Вагнера, Массне, Верди, Гуно, о чем достаточно красноречиво свидетельствует плафон Театра на Елисейских Полях (théâtre des Champs-Élysées)» [19, с.370]<sup>1</sup>. В творчестве Равеля этот вокальный опус остается самым дерзким и смелым по музыкальному языку сочинением композитора.

---

<sup>1</sup> Основанный в 1913 году театр является одним из ярчайших примеров Ар-деко в Париже. Здание построено по проекту архитектора Огюста Пере в 1913 году и представляет новый стиль Ар-Деко. В росписи свода свода принимал участие художник-символист Морис Дени, использовавший аллегори Танца, Симфонии, Оперы и Лирической драмы. Именно здесь происходили выступления Русского балета Дягилева, здесь состоялась и скандальная премьера спектакля «Весна священная».

Несмотря на отличия музыкальных решений, для анализа которых потребовалась бы отдельная самостоятельная публикация, произведения Клода Дебюсси и Мориса Равеля имели точки соприкосновения. Рожденные из поэзии великого Малларме они устанавливали **новые связи со слушателем**, заставляя его присутствовать при рождении музыки, которая ничего не была призвана изображать... У музыкальных текстов, возникших из духа поэзии Малларме, была иная задача: **они возвращали человеку его право на уникальное, неповторимое, индивидуальное восприятие.**

Интересный современный литературовед Вадим Бакусев справедливо пишет о подобных явлениях в истории европейской культуры: «Эта стихия – особого рода: по мере того как человек в нее входит, вырастает, все больше становясь из индивида личностью, матричное, коллективное начало в нем постепенно уступает место нематричному» [2]. Думается, что в этом направлении двигался всю жизнь Дебюсси, сопротивляясь любым попыткам изобразительно-программного толкования его произведений... Вероятно, это имел в виду Равель, всегда сохранявший творческую независимость, прекрасно знавший поэзию своей эпохи, но называвший Малларме «единственным поэтом»<sup>1</sup>.

Вся французская культура рубежа веков призывала к новому пониманию **«состояния резонанса»** (как бы его не определяли – «ощущение», «впечатление», «пробуждение»), без которого человек не может состояться<sup>2</sup>. Так формировались уникальные коммуникативные модели, основанные на неповторимых индивидуальных сцеплениях смысловых ячеек, когда нет ничего заданного заранее, и акт коммуникации полностью зависит от слушателя, который призван **откликнуться на текст**. А если слушатель не готов, то художественный мир музыкального произведения для него заполняется заранее известными образами, раскрашивается заранее выбранными красками и кажется звучащим потоком, но на самом деле погружается в молчание... Однако уже не прозрачно-бездонное, которое исходит из языка, устремляясь в сферу невыразимого, а непроницаемое, немое, окруженное звуковой оградой, через которую уже ничего нельзя услышать и уж тем более получить главный подарок – себя самого...

---

<sup>1</sup> Кстати, закончил Равель свой путь созданием загадочного «Болеро», которое можно понять, только выйдя в пространство чистого смысла, недаром Марна писал, что «каждый носит в себе собственное Болеро, как предначертанность своей судьбы»...

<sup>2</sup> Как пишет Гастон Башляр: «бытие существа есть прежде всего его пробуждение, и пробуждается оно при осознании необыкновенного впечатления. Индивидуум – это не совокупность его обычных впечатлений; это сумма его уникальных впечатлений» [1, с.25].

## Література

1. Башляр Г. Вода и грезы. Опыт о воображении материи / Гастон Башляр. – М. : Издательство гуманитарной литературы, 1998. – 268 с.
2. Бакусев Вадим. Лестница в бездну / Вадим Бакусев. – М. : Культурная революция, 2012. – 295 с. Режим доступа: <http://nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/stairway-to-deep/>
3. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров. – [2-е изд. доп.]. – М. : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
4. Жаркова В. Об особенностях интерперетации поэзии Стефана Малларме в раннем вокальном творчестве Мориса Равеля / В. Жаркова // Музичне мистецтво : [зб. наук. статей]. – Донецьк : ТОВ "Юго-Восток, Лтд", 2006. – Вип. 6. – С. 32–42.
5. Жаркова В. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) / Валерия Жаркова. – К. : Автограф, 2009. – 528 с.
6. Обломиевский Д. /Д. Обломиевский. – Французский символизм. – М.: Наука, 1973. – 303с.
7. Райнер Мария Рильке. Сонеты к Орфею. Перевод с немецкого Карена Свасьяна. Режим доступа: <http://www.stosvet.net/11/svasyan/>
8. Французская поэзия XIX–XX веков : сборник / [сост. С. Великовский]. – М. : Прогресс, 1982. – 672 с. (на франц. яз.).
9. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцинский. – М. : Прогресс, 1978. – 224 с.
10. Barraqué Jean. Debussy / Jean Barraqué. – « Solfège », Seuil, Paris 1962, 1994. – 250 p.
11. Bénichou Paul. Selon Mallarmé / Paul Bénichou. – Paris : Gallimard,, 1995.– 420 p.
12. Debussy. La musique et les arts. – Paris : musée de l'Orangerie, 2012. – 201 p.
13. Delahayé M. Ravel et Mallarmé. Rencontre privilégiée d'un musicien et d'un poète : Thèse de Doctorat de Musicologie / M. Delahaye. – Paris : Université Paris IV (Paris-Sorbonne), 1992. – 3 vol. – 807 p.
14. Dieuaide J.-M. Mallarmé, Debussy et Ravel. Etude des rapports son-verbe à propos des "3 Poèmes de Mallarmé" : Thèse : Esthétique. C. N. S. M. / J.-M. Dieuaide. – Paris : Ex. dactylographié, 1980. – 70 p.
15. Jankelevitch V. Ravel / V. Jankelevitch. – Paris : Seuil, 1995. – 220 p.
16. Leuwers Daniel. Introduction à la poésie moderne et contemporaine / Daniel Leuwers. – Paris : Bordas, 1990. – 190 p.
17. Littérature française du XIX-e siècle. – Paris : Presses Universitaires de France, 1993. – 501 p.
18. Lockspeiser Edvard. Debussy. Sa vie et sa pensée. Halbreich Harry. L'analyse de l'oeuvre / Edvard Lockspeiser, Harry Halbreich. – Paris : Fayard, 1989. – 823 p.
19. Marnat M. Maurice Ravel / M. Marnat. – Paris: Fayard, 1995. – 828 p.
20. Maurice Ravel. Lettres, Ecrits, Entretiens / [réunis, présentés et annotés par Arbie Orenstein]. – Paris : Flammarion, 1989. – 626 p.
21. Porcile François. La belle époque de la musique française (1871–1940) / François Porcile. – Paris : Fayard, 1999. – 474 p.
22. Ravel M. De la musique avant toute chose... / M. Ravel. – Paris : Ed. Du Tambourinaire, 1929. – 34 p.
23. Stephane Mallarmé à Valvins. – Valvins : Musée Mallarmé, 1995.- 56 p.
24. См.: <http://www.musee-mallarme.fr/soupir-de-stephane-mallarme>