

ДЕБЮССІ: ДУХ ПРОТИРІЧЧЯ

Гужва О.П., кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри філософії та соціології

Українська державна академія залізничного транспорту

Анотація. Клод Дебюссі вважав, що музика як вид мистецтва ще молода, і знайшов можливість її розвитку в розширенні спектру оркестрових барв і настроїв, подоланні схематизму літературних програм і відтворенні символів буття.

Ключові слова: протиріччя, свідомість, метафізика, програмність, античність, симфонізм, символ, духовна драма, міфологічний простір.

Анотация. Гужва А.П. Дебюсси: дух противоречия. Клод Дебюсси считал, что музыка как вид искусства еще молода, и нашел возможность ее развития в расширении спектра оркестровых красок и настроений, преодолении схематизма литературных программ и воспроизведении символов бытия.

Ключевые слова: противоречие, сознание, метафизика, программность, античность, симфонизм, символ, духовная драма, мифологическое пространство.

The summary. Guzhva O.P. Debussy: spirit of the contradiction. Claude Debussy considered that music as type of art is yet young, and found possibility of its development in expansion of spectrum of orchestral paints and influenced, overcoming schematic character of the literary programs and recreation characters or symbols of life.

Key words: the contradiction, consciousness, metaphysics, programming, antiquity, симфонизм, a symbol, a spiritual drama, mythological space.

Постановка проблеми. Розглянути творчість Дебюссі у контексті європейської культури, означає виявити найсуттєвіші моменти його естетики. Один з них — це можливість подолання трагізму буття через відтворення безлічі настроїв та вражень, що йдуть від сприйняття природи, спілкування між людьми та близькими, від культурних надбань різних епох, різних народів. Варто звернути увагу на імпульси, котрі йшли від інших мистецтв, на ставлення композитора до програмності, значення символів у його творчій системі. Окремо постає питання про спроби відтворення композитором духовної драми.

Ці статті — у виявленні протиріччя як риси сприйняття дійсності, котра виводила Дебюссі на шлях широких художніх узагальнень. Звідси виникали індивідуалізовані жанрові рішення. Звідси бере початок і надзвичайна символіка його творів.

Результати дослідження. Дебюссі був лицарем, що поклонявся красі, яку вбачав у людях, явищах природи та мистецтва, причому краса для нього існує у тому, що здатне вести за межі буденності, відкриває широкі обрії буття, додає значущості кожній його миті, здатне оновлюватись і вести до оновлення людини та дійсності; краса має поєднувати реальність з уявою про неї, сприймаючись як стимул творчості, джерело натхнення. Дебюссі здатен існувати у вирії думок, ділитись ними з друзями, з подивом відкриваючи для себе неосяжність образу світу, його мінливість і таємницю. Дебюссі постійно зростає як особистість і як композитор, що чітко усвідомлює мету творчості: відкриття нових горизонтів у мистецтві.

На шляху до своєї естетичної системи композитор зумів критично поставитись до літературних програм, так само, як і до надбань вагнерівської метафізики з її складною символікою міфологічного древа. Недарма у нього було бажання створити свого «Трістана» й поновити французьку легенду про лицаря та єдину його любов. Певно, що «Пеллеас та Мелісанда» — це все теж повернення вічного сюжету, відтвореного Дебюссі разом з Метерлінком. «Вічне повернення» — це художня стрічка, що була поставлена у 1942 році за сценарієм Жана Кокто, яка знову воскрешає легенду про Трістана та Ізольду¹.

У питанні про симфонізм Дебюссі виходить за межі усталених кліше та схем, більше дбає про довершеність та гнучкість форми, котра *стає у процесі розгортання твору* разом з становленням образів — див. [5]. Виразно про це пише Поль Дюка: «Досягнення його, звичайно, нічим не зобов'язані запозиченню традиційним структурам... Думка Дебюссі, як і скрізь, сама народжує форму, і ніяк не можна засуджувати автора за вибір саме тієї форми, яка найбільш природно відповідає його особистим відчуттям» [3, с.322]. Кожен його симфонічний опус то — індивідуальне, неповторне поєднання змісту і форми, то також *неповторне жанрове утворення*. Перед ним не стоїть проблема пошуку ліричного центру, що несла у собі симфонія початку ХХ століття бо майже усе, що створює Дебюссі, належить до сфери лірики, або огортається нею; світ природи, як у романтиків або символістів, — то його власна душа, його власне «Я».

Прихованими у його естетиці є протиріччя та розкол свідомості, які нарощуються упродовж останніх років життя, що були шляхом композитора й усього світу на Голгофу. Тяжко хворий, він скаржить друзям: «Природа безжалісна до своїх творінь», — з листа Ж.Дюрану від 13 січня 1916 [2, с.256]. Втім не випадково ще у 1910 році настільною книгою Дебюссі стає книга Р. де Шатобріана «Спогади з-за труни», «у яких, — за словами композитора, — Шатобріан надто часто приймає позу статуетки» [2, с.163]. Дебюссі також вбачає труднощі у відтворенні духовної драми, коли працює над новелами американського письменника Едгара Алана По «Падіння будинку Ешер» та «Чорт на дозорній башті», символістською драмою «Пеллеас та Мелісанда» Метерлінка або «Мучеництвом святого Себастьяна» д'Анунціо.

Духовна драма зі своїми безоднями розкрилась перед композитором у роки першої світової війни. «Ніколи, — пише Дебюссі, — ні в які часи Мистецтво і Війна разом не уживались... Як не борешся з собою, стільки ударів, що обрушуються, стільки обурливих жахів стискує й розбиває серце» [2, с.229]. У листі до І.Стравінського композитор пише: «І у нас є своя доля страждань, труднощів духовних і домашніх. Але це досить природно зараз, коли Європа і вся решта світу вважають для себе необхідним прийняти участь у цьому трагічному «концерті». Чому ж до цієї сварки не приєднуються ще й марсіани?

¹ У зв'язку з драматургією «Пеллеаса» про цей фільм нагадує М.Є.Тараканов [, с.19].

//Як ви мені писали «вони не змусять нас приєднатись до їхнього безумства». Бо існує ще і дещо більше, аніж груба сила; «зачинити вікна» для краси — суперечить розуму і знищує сенс буття» [2,с.249].

Дебюссі вважає за необхідне звернутись до витоків своєї рідної культури. У січні 1915 року у листі до Поля Валері-Радо він писав: «Мені здається можливим повернутись до французької традиції, не у її вузькому і сучасному розумінні, а до тієї, «істинної», котру у часі можна помістити услід за Рамо, до епохи, коли вона вже почала щезати...Чи відважимося ми витягнути французьку ясність з глибин, де вона опинилась заритою? [2,с.231]. У жовтні 1915 року Робер Годе дістає уяву про пошуки втраченого: «Де ж французька музика? Де наші старі клавесиністи, у яких так багато справжньої музики? Вони-то володіли секретом тої глибокої вишуканості, того почуття без епілепсії, котре ми відкидаємо як не вдячні діти» [2,с.248].

Дебюссі й пише в останні роки у більш традиційних формах: «За останній час я не створив нічого, крім чистої музики — дванадцяти етюдів для фортепіано та двох сонат для різних інструментів, написаних у нашій старій формі, котра досить милостиво не вимагала від слуху ніяких драматичних зусиль» [2,с.250].

Узимку 1916—17 років Дебюссі задумав монументальну «Оду Франції» на слова Луї Лалуа. Символом Франції мала стати Жана д'Арк, що гине на вогнищі заради свого народу. Першим відгуком на воєнні події стала «Героїчна колицьова» на власний текст (1914). Виразно картини війни постають у другому капрісі з сюїти для двох фортепіано «У білому та чорному» (1915). У листі до Жак Драна Дебюссі відзначає: «Подивіться, що «схопило» лютерівський гімн, коли він необережно сунувся в Каприс, створений у французькому дусі. У кінці його скромний передзвін викликає натяк на Марсельезу; приношу вибачення за цей анахронізм і вважаю його допустимим у наші дні, коли усі вуличні брукувки і лісові дерева сповнені відгуків цієї пісні, що повторюється незліченними голосами» [2, с.234].

Саме творчість надала композитору можливість подолати душевні муки і протиріччя: «Якщо людина сама не приймає прямої участі у війні, то у ній з'являється протиріччя між душею і розумом» [2,с.250].

Проте, духовна драма постала в уяві Клода Дебюссі ще задовго до драматичних подій історії. У червні 1902 року він почав працювати над новелою Едгара Алана По за назвою «Чорт на дозорній башті», уявляючи, що з сплетіння реальності з фантазією можна щось мати: «Там, — пише Дебюссі до свого друга А. Мессаже, — можна знайти чорта іронічного і жорстокого, набагато більш справжнього чорта, аніж того пропахлого сірою клоуна червоного кольору, котрого нелогічно зберігають нам традиції. Мені хотілося б також розв'язати думку, що диявол — це дух зла! Простіше кажучи, він дух протиріччя і, мабуть, саме він підказує думки тим, хто думає не так, як усі? Важко було б довести, що вони не стали людям необхідними» [2, с.87].

Так, духовна драма Дебюссі — це розповідь про чорта, що тягнеться від середньовічних міраклів. Але який стрімкий злет думки, що підносить прадавній образ на рівень нових художніх узагальнень!? Для американського письменника Едгара Алана По і для Дебюссі чорт — то уособлення протиріч, з якими зустрічається свідомість митця. Здається ніби, осучаснивши головну дійову особу духовної драми, композитор зразу ж пориває з inferno. Але він не міг відразу порвати з муками духовного шляху та борінь, з якими зустрілись його сучасники, від яких не можна було відразу відійти. Тому не випадково Дебюссі знову звертається до Алана По, його «Падінню будинку Ашер», з яким асоціюється весь устрій життя не тільки Америки або Європи епохи розвиненого буржуазного суспільства нової доби, а й усієї цивілізації новітньої історії. Широкий горизонт художніх та філософських узагальнень (про які ми говоримо у низці статей) змушує сприймати героїв творів і самі твори як символи буття, усвідомлення життєвого досвіду поколінь, тих колізій дійсності, які мусять розв'язувати митці, незалежно від рангу та естетики творчості.

На протязі багатьох років працював Дебюссі над новелами американського письменника Е. По, намагаючись розв'язати вузол протиріч, поєднуючи реальність з фантазією у своїй свідомості. Проте, дивним все ж й досі залишається те, як від постійної напруги його свідомості зростали безпосередньо його твори, часто зовсім інші, що у межах самої свідомості утворювали певну *поліфонію* голосів з задумами нездійсненими. У цих явлених світу задумах «дух протиріччя» спадав завдяки потребі у виявленні свого «Я», усвідомлені широких обривів буття, що мають знайти відбиття у мистецтві: «музиці не дістає Нескінченності», — писав Дебюссі у листі своєму другу Роберу Годе у 1892 році [2, с.40].

Цікаво те, як проходить робота композитора над різними за змістом творами, що витісняють один одного, на зразок того, як це відбувалось у Малера. Цікаво й те, що робота Дебюссі над новелами По поступається стрімкості розбудови музичної концепції, що мала відтворити містерію Габрієля Д'Аннунціо «Святий Себастьян». Знову заявляють про себе рай і пекло, знову спокуса, знову вихід за межі горизонту буття пересічної людини, і знову звернення до символу. Як Д'Аннунціо знайшов натхнення у рельєфному відображенні мучеництва св. Себастьяна Антоніо Полайуолло, так і Дебюссі, кинувши все і забувши про себе, занурюється у містерію італійського драматурга.

Сюжет справді привабливий і досить поширений у мистецтві минулого століття. Варто згадати хоча б вірш Райнера Марії Рільке за назвою «Святий Себастьян», котрий виводить сакральний образ у площину естетики класицизму. Дебюссі, здається, також перевершує себе, коли йдеться про вічність, вічні теми вибору шляху, засудження на смерть та мучеництва. Важко у добу нігілізму, поширення позитивістської філософії та прагматизму зберегти вогонь віри, доброти, щирості — проте, саме ці якості душі дають можливість композитору йти своїм шляхом.

Звідси й бажання й безпосередньо вихід за межі конфліктів, лицемірства, штучності існування. Звідси й своя правда, досягнута Дебюссі у мистецтві звуків: на тлі неминучих страждань, що супроводжують людину, він прагне відтворити велич буття, ті його широкі і незбагненні явища: місячне сяйво, хмари, море, — що ведуть людину з вічності у вічність.

Відомо, що незавершеними у спадщині композитора залишилось немало робіт, це опери («Саламбо» на сюжет Романа Г.Флобера, «Зулейма» на сюжет трагедії Г.Гейне «Альманзор», «Родріг і Хімена» на сюжет трагедії «Сід» П.Корнеля, «Як це вам сподобається» на сюжет комедії У.Шекспіра, «Орфей») і балети («Дафніс і Хлоя», «Fetes galantes», «Палац мовчання»). Здається найбільше композитора хвилювала доля опери-казки «Сандрелюна». Не дарма він вболівав за тим, як йшла робота з 1895 року над лібрето опери «Сандрелюна», котре писав П'єр Луїс для Дебюссі, наближаючи зміст опери до давніх французьких легенд. І хоча опера не була написана за відсутністю лібрето, все ж варто нагадати про що вона була, бо саме в ній можна знайти витoki світогляду та естетики композитора. Не важко збагнути, що звернення багатьох композиторів до казкових сюжетів несло з собою не лише зацікавленість гротеском або сатирою. Сам трагізм сприйняття дійсності долався або частково приховувався при зустрічі з дитячим світом думок, мрій та почуттів. Не дивно, що у Дебюссі також казкові образи освітлюються з середини його власною добротою.

Дія відбувається взимку, на площі перед готичною церквою у невеличкому селі поблизу лісу. З лісу ж лунають чарівні голоси, де мешкає Зелена Дама, як дізнаємось потім, матуся маленької дівчинки-сиротини Сандрелюни. Починається служба, люди йдуть до храму, а з лісу виходять зачаровані діви, з тим щоб забрати дівчинку з собою. Сама Персефона дає їй квіти. Але з постаментів сходять святі Маргарита і Агнеса з тим, щоб зашкодити античній богині. Дівчинка падає перед ними на коліна. Персефона зникає. Статуї стають на свої місця. А дівчинка, однак, умовляє подругу Марі-Жан і йде разом з нею до лісу. Нівідкіль взятись теплу, дівчаток зустрічають зимовий ліс та застигле джерело. У сутінках, у місячному сяйві з'являється Персефона, співають невидимі діви. Нагадують про себе та про ранкову молитву й святі Маргарита та Агнеса. На сцену виходить Зелена Дама, у якої колись викрали доньку, саме Сандрелюну. Сандрелюна може повернутись до казкового лісу тільки за своїм бажанням. Вона має сказати Зеленій Дамі, що любить її як свою матір. Дівчинка не пам'ятає матусиного обличчя, проте з нею разом лишився її голос. Зелена Дама співає, тим пробуджуючи згадки про минуле, і дівчинка радісно кличе свою матір і переступає поріг чарівного саду. Дитячі голоси весело співають. Засмучені святі плачуть [2, с.57—8].

За змістом опера наближається до різдвяних оповідань, ноелів. Але чому ті святі плачуть? Чому світло та радість йдуть від казки, матусиного голосу? Чому стихійні сили природи стають над власне проблемами людського буття? Чому власне природа і є божественним початком, що надиhaє митців до нових відкриттів?

Не лише завдяки казці долає Дебюссі протиріччя, що встають у його свідомості і відображають складність існування. Він змушений відкинути все те у мистецтві, що не відповідає нормам довершеності, краси, що не має нічого спільного з щирістю висловлення, що стає перешкодою на шляху втілення безпосередньо почуттів. Тож не дивно, що, перебуваючи у Римі у 1885—6 роках, він де-не-де відчуває себе митцем, але митцем зі своїм власним уявленням про красу: «У церкві, за йменням Аніма, — пише композитор Ежену Ван'є, — я слухав дві меси, одну Палестрини, другу Орландо Лассо. Не знаю, чи знайома вам ця церква (вона губиться у сплетінні маленьких брудних вулиць). Мені вона дуже подобається своїм простим і чистим стилем, що відрізняє її від купи інших римських храмів, де шаліють скульптура і мозаїка і котрі я знаходжу дещо театральними. Христос там має вигляд скелета, що заблукав і меланхолійно запитує: чому тільки мене сюди помістили? Саме у церкві дель Аніма і потрібно слухати цю музику, єдину духовну музику, котру я сприймаю. Музика Гуно і компанії вважається мені продуктом містичної істерії і зловіщим фарсом.

Названі мною вище добрі люди — обидва Майстра, особливо Орландо, котрий більш декоративний, більш людський, аніж Палестрина. І потім я вважаю справжнім фокусом ефекти, котрі вони досягають одним лише величезним володінням мистецтвом контрапункту. Бо ви, певно, не здогадуєтесь, що контрапункт у музиці є річ, котра найбільш відвертає.

Так ось, у них він робиться захоплюючим, що з нечуваною глибиною підкреслює почуття, виражені словами, і потім там іноді прослизують мелодичні малюнки, що здаються візерунками на дуже старих молитовниках. То були єдині години, коли у мені прокинулась істота, котрій доступні музичні враження» [2, с.21—22].

«Нескінченність» — це те, що композитор вбачав у природі, у «тривалості часу» [2, с.40], у постійній зміні настроїв та почуттів самої особистості: «аби ви знали, як важко втілити в чітку форму переживання однієї й тієї ж особи», — ділиться Дебюссі думками про роботу над героїчною комедією Т. де Банвіля «Діана у лісі» зі своїм другом і наставником Еженом Ван'є у період перебування на виллі Медичі. Складність роботи полягала в невідповідності літературного тексту самому образу: «у Діані, де сцени ... не призначені для музики і можуть до того ж здатися ще й досить тривалими, диявольськи важко зробити так, щоб інтерес не слабшав і люди не позіхали від нудьги» [2, с.23].

Певно, що на творчість Дебюссі впливав план особистого його життя, безпосередні стосунки з рідними: дружиною та донькою, остання пережила композитора тільки на один рік і, безумовно, була одним із стимулів творчості, втіхою і натхненням, ніби завдяки цій маленькій істоті композитор відкривав для себе і у світі нескінченність життєвого простору.

Звертаючись до казки, численних персонажів, що поєднувались з реаліями, композитор відтворював образ світу у його постійному оновленні, перетворенні. Для Дебюссі казкові персонажі то — вітер, дерева, Будда та

жаба — статуетки, що знаходились у його кабінеті, Невський у Петербурзі, море і знову море.

Тож він не відкидає зовсім міфів, бо існує сам у міфологічному просторі і часі, що ширші за існування у соціумі відповідно до стану або посади. Навколо Дебюссі існує творчий осередок, велика кількість друзів, з кожним ведеться свій неповторний діалог і відкривається свій горизонт буття. Речі для Дебюссі існують лише в духовному континуумі, континуумі його світовідчуття і світогляду. Тому усі речі наділяються душею, наповнюються змістом, що йде не від окремого психологічного стану композитора, а від цілісного сприйняття світу. Його світогляд гармонійний, він сторониться метань духу, гарячкової маревної мани. «Післяполудневий відпочинок фавна» — то марево казкових сновидінь, так само, як і «Море» або «Дівчина з волоссям кольору льону».

Переконуємось, що цілісність сприйняття світу залишається незмінною ознакою творчості Дебюссі аж до останніх його творів. Композитор знайшов її у позитивному сприйнятті світу, опорі на традиції мистецтва, поєднанні античних та християнських мотивів творчості, залученні свідомості до стихії гри як прояву космічних сил буття.

Як те не дивно, але його імпресіонізм більше спирається на літературний символізм Верлена, Метерлінка, Малларме, аніж на враження від картин сучасних йому художників імпресіоністів. З останніми його об'єднує протест проти застиглих академічних форм та тем творчості і бажання відтворювати саме життя у всіх його проявах².

Ернесту Гіро Дебюссі сповіщає про власні вимоги до літературного тексту: «моїм поетом може стати тільки той, хто, не висловлюючи усього повністю, дає можливість об'єднати мою мрію з його власною, поет, котрий придумує для своєї п'єси дійових осіб без минулого і без вказівки на час дії, той, хто деспотично не змушував би мене створювати ті або інші сцени слідом за ним, а надав би мені свободу по моїй волі бути іноді більш талановитим, ніж він сам, і тим довершити його твір! Але йому нічого стерегтися, я не піду услід за оперними помилками, де музика панує, а поезія відсунута на другий план, задушена надто важким музичним гримом... Я мрію про лібрето, котре не засудило б мене дотримуватись традиції довгих і обтяжливих дій, лібрето, де мені дісталися б сцени життєві, різноманітні по місту дії і характеру» [2, с.41].

А ось як композитор ставиться до програмності, про що ділиться зі своїм товаришем по Паризькій консерваторії Раймоном Боньором у 1890 році: «у мене немає ніякого бажання докучати моїм сучасникам гармоніями, народженими безсонням. Я просто шукаю схвалення таких людей, як ти, що також по-людськи втратили інтерес до занадто легковагих програм і бажують вірити у музику без компромісів. Чому шукати скрізь перш за все етикетку і тим зводити себе до рівня речей, що продаються на базарах?»

² Дуже важливу для розуміння естетики та стилю композитора є стаття Л.М. Кокоревої «Дебюссі та символізм» — [4].

Будемо ж писати музику, сповнену всім нашим життям, а не маленьким її куточком, що здається нам рідкісним тільки завдяки нашому задертому носові і дозвільній балаканині тих, хто нею (музикою) не займається — [і особливо тих, хто її пише — виноска К.Д.]; — це не відобразиться ні на чиїх літературних та філософських системах» [2, с.36].

Програма у розумінні Дебюссі це справді нескінченність людського буття, символами якого стають небо, море: «Тепер я знову наодинці зі своїм старим другом морем; воно завжди не охоплюване і чудове. Справді, в усій природі воно краще за все упорядковує нас. Але тільки ставляться до нього з недостатньою повагою» [2, с.118]. Композитор готовий обожнювати природу, відтворюючи нескінченність зв'язків її з людиною.

Дебюссі дійсно жив разом зі своїми образами, вболівав за їх долю, про що свідчить, зокрема, його відгук на роман Годе Роббера «Нещастя кохати», з яким Дебюссі познайомився у липні 1889 року: «у мене часом виникало рідкісне розуміння цих «живих істот», чий страждання були мені так ясні і так мене хвилювали, //Я, слава богу, не скажу вам нічого більше, мені занадто страшно» [2, с.32].

І тому ж адресату: «Я дуже щасливий, дорогий друг, і дозвольте дати слово з властивою мені легкою чутливістю (це буде недовгим); так, я радий дружбі, яку з наївною гордістю передчував і таємно сподівався, що можу, нарешті, з кимсь поділитися моїм душевним жалем. Але все це вже застарілі погляди на життя. На щастя, ми з вами «несучасні», я дуже люблю вас і дорожу тим, що можу вам це сказати, і навіть голосно затверджувати. — І без святкових ілюмінацій і співів, а як хтось, кому це приємно, не більше» [2, с.33].

Проте, саме готовність розкрити перед співрозмовником свою душу і дала можливість піднятися Дебюссі над буденністю, бо кожен його твір то не стільки сповідь, скільки процес розгортання самої свідомості, однаково зверненої до рації і до почуттів, з поєднання яких між собою відбувається зростання творчих задумів.

Одним з перших композитор започатковує принцип *становлення музичних форм разом з становленням самих образів*, причому сама форма ніби відповідає певному сюжету, тій же програмності, але у наявності лише натяк на певну змістовність, яка знову ж не має чіткої визначеності і підіймає цю змістовність до рівня символів. Наведемо назви симфонічних творів Дебюссі: «Прелюд до післяполудневого відпочинку фавна» (1892), Ноктюрни «Хмари», «Святкування», «Сирени» (1897—9), Три симфонічних ескізи «Море» (1903—5), «Образи» (1909), що складаються з трьох творів: «Засмученої жиги»; сюїти «Іберія»: «На вулицях і дорогах», «Аромати ночі», «Ранок святкового дня»; «Весняних хороводів».

У зв'язку з символами розглядає творчість Клода Дебюссі Стефан Яроцінський у дослідженні «Дебюссі, імпресіонізм і символізм». Окрім широкій панорамі наукових досліджень стосовно художніх явищ підпорядкованих меті дослідження, автор наводить низку визначень поняття «символ». С. Яроцінський,

зокрема, пише: «У сучасному розумінні символ — не якийсь знак, а конкретна система знаків, що приводить у рух наші розумові сили, а також стимулюючи і інтенсифіковану нашу чуттєву вразливість» [8, с.53]. Разом з Е. Фізором, що досліджує «Теорію літературного символу і М. Пруста», С. Яроцінський за сутність символу сприймає «концептуалізацію у ході формування» [також там].

У «роздумах про генезу» С. Яроцінський зазначає «Символ і символіка беруть свій початок у магії і знаходять благодатне підґрунтя скрізь, де розум не в змозі дати відповідь на питання, котрі людина ставить перед собою. Не тільки Єгипет, Індія, іудейська кабалістика чи Греція — усе середньовічне християнство пронизане символікою» [8, с.55]. Значення символів зростає у епоху романтизму, коли розкрились безодні ірраціонального, коли об'єктом творчості стало «Я» творчої особистості. Одним з тих, хто пов'язує мистецтво з «сугестивною магією» був Шарль Бодлер: у «сугестивній магії...сплавляється об'єкт з суб'єктом, зовнішній світ з самим художником» [цит. по: 8, с.58].

Стефан Яроцінський вважає за необхідне зупинитись на творчості Едгара Алана По, котрий цікавить також нас при дослідженні символу у різних видах мистецтва, зокрема, у поезії та музиці. Певно, що звертаючись до новел Едварда Алана По, Дебюссі вже чітко усвідомлював те, що його власний метод багато у чому нагадує принцип розгортання творів письменника: «твір мистецтва має йти «до завершення с точністю і жорсткою послідовністю, з якими вирішують математичні задачі» [цит. по: 8, с.59].

Втім С. Яроцінський не цікавиться питанням, чому все ж композитор не зміг до кінця віднайти стиль обох музичних новел за Аланом По. Про труднощі у роботі композитор пише тричі Рoberу Годе.

Уперше у лютому 1911 року, коли Дебюссі взявся за «Мучеництво св. Себастьяна»: «Таким чином, дві повісті По відкладені бог вість на коли! Втім, вас я можу завірити, що ні стільки цим я не засмучений з-за безлічі «звуків» у них, які мені ще не подобаються; а також і з-за недостатньо строго установленому принципу їх втілення, зокрема, для «Диявола на дозорній башті», для котрого мені хотілося б добитись стилю по-хоральному простого, але край гнучкого...» [2, с.175-176].

Друге у грудні 1911 року: «З приводу почерку, я ніяк не можу знайти того, чого хочу для двох маленьких драм по Едгару По... Все це пахне працею і помітні «шви»! Чим далі я працюю, тим більше жахаюсь від цього навмисного безладдя, котрий, за сутністю, є тільки «омана зору». Щось на зразок дивних і забавних звучань для розваги товариства у вітальні... Як необхідно спочатку щось знайти, потім відкинути, щоб дістатись до самої суті емоції...ми, проте, повинні були б чисто інстинктивно розуміти, що різна фактура і розцвічення — це тільки оманлива зміна вбрання музики!» [2, с.187].

Втретє у січні 1916 року: «Я закінчував — чи майже — «Падіння будинку Ешер», а хвороба разом погасила мої надії. Зіркам Альдебарану або Сиріусу однаково, пишу я музику чи ні, але сам я не дуже люблю протиріччя у житті і

погано ставлюсь до такого повороту у власній долі! А страждаю я, як грішник у пеклі!» [2, с.254].

Переконаємось у тому, що лише поступово зміст творів Едгара Алана По споріднився з долею самого композитора, коли безодня духовної драми набула незворотної сили. Чи не це передчуття трагізму доносить його лист до Еми Дебюссі від 7 грудня 1913 року: «страждання прекрасніше за смертельну пустоту у душах тих, кому ні про що жалкувати, окрім як про зіяючу ще більш страшну чорну безодню» [2, с.213]. А ось підтвердження того, що саме у межах сім'ї композитор знаходив вихід з складних духовних протиріч: «Люби мене... Твердо всели собі, що твій Клод перебуває в чистилищі, і уготуй йому рай, котрий для нього — тільки у тобі» [2, с.215].

Тож виявились символи, які ніяк не можна було упорядкувати, які важко було віднести до відомої вже жанрової моделі опери [див.: 2, с. 175—6]. Нездійсненні задуми Дебюссі вимагали розширення рампи, багат шаровості дії. Легше було знайти шлях до відтворення символів у межах чистої інструментальної музики, що й здійснив композитор.

Висновки. Дослідження окремих складових частин, що виступають як єдине ціле у свідомості композитора, стають темою нашого дослідження, відкриваючи шляхи подальшої перебудови системи музичного мислення і оновлення жанру симфонії та симфонізму завдяки зверненню до *індивідуалізованих жанрових рішень*, де конфлікт усувається, де обрії свідомості охоплюють нескінченність буття. Не можливо розкрити естетику та стиль композитора, не торкаючись питання про взаємодію різних мистецтв: слова й музики, музики й живопису. Досить своєрідний музичний театр Клода Дебюссі, який мав набути ще більшого значення у контексті європейської культури за умов здійснення усіх творчих задумів композитора. Здійсненим опинилось те, що безпосередньо відтворювало свідомість та духовний світ композитора. Перш за все естетика композитора відбиває його прагнення відмежуватись від протиріч дійсності, захищаючи від них інших. Не випадково у лібрето опери «Сандрелона» зустрічаються античні та християнські мотиви. Якщо християнські мотиви несуть з собою жалобу, то світ народного епосу, казки повертає до світла буття. У цьому світі природа посправжньому одухотворена, і музика Клода Дебюссі є твердженням великої незбагненої сили природи та її величі, що живить та оновлює людину.

Література:

1. Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. — Л.: Музыка, 1983.
2. Дебюсси К. Избранные письма /сост., пер., вступит. Статья и комментарии А.С.Розанова. — Л.: Музыка, 1986.
3. Дюка П. Симфонии Шумана. «Послеполуденный отдых фавна» К.Дебюсси //Статьи и рецензии композиторов Франции. Конец XIX — начало XX в.: сост., пер., вступ. Статья и коммент. А Бушен. — Л.: Музыка, 1972. — С.320—322.
4. Кокорева Л.М. Дебюсси и символизм // Слово и музыка. Памяти А.В. Михайлова. Материалы научных конференций /Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П.И.Чайковского. Сб.36. — М.: Моск. гос. консерватория, 2002. — С.317—329.

5. Лаул Р. Принципы формобразования в симфонических произведениях Дебюсси / Дебюсси и музыка XX века: Сб. статей. — Л.: Музыка, 1983. — С.39—63.
6. Онеггер А. О музыкальном искусстве: Пер. с фр. /Коммент. В.Н. Александровой, В.И. Быкова. — Л.: Музыка, 1979.
7. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга.— М.: Сов. композитор, 1976.
8. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм /пер. с польск. С.С. Попковой; общ. ред. и вступ. статья И.Ф. Бэлзы.— М.: Прогресс, 1978.

Надійшла до редакції 31.08.2007