

УДК 78.079(436)"19/20

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>

ЖАРКОВА В. Б.

Жаркова Валерія Борисівна — доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>

zharkova_valeriya@ukr.net

© Жаркова В. Б., 2021

МУЗИКА КЛОДА ДЕБЮССІ І МОРИСА РАВЕЛЯ: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ СТИЛЬОВОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ

Розглянуто дискусійні питання стильової диференціації творчості провідних представників французької музичної культури кінця XIX — першої третини XX століття Клода Дебюссі та Моріса Равеля. Окреслено відмінності фундаментальних засад організації художніх світів двох геніальних сучасників; увиразнено різноспрямованість композиторських стратегій К. Дебюссі та М. Равеля через звернення до поняття стилю в його міждисциплінарному філософсько-категоріальному статусі та використання основних стильових функцій ідентифікації і комунікації у широкому культурологічному трактуванні (О. Устюгова); виявлено неподібність процесів інтеграції культурних явищ доби модернізму з новими художніми цілісностями, що мають унікальні властивості, обґрунтовано доцільність їх визначення як «стиль Дебюссі» і «стиль Равеля». Французька культура межі XIX–XX століть шукала засоби створення «стану резонансу» (Г. Башляр) як надзвичайного враження, «пробудження», без якого людина не може відбутися. У цьому напрямі рухалися і К. Дебюссі, який опирався будь-яким спробам зображально-програмного тлумачення його творів, і М. Равель, який завжди підкреслював необхідність візуального втілення його музики, але при цьому красномовно називав С. Малларме «єдиним поетом».

Ключові слова: творча постать Клода Дебюссі, творча постать Моріса Равеля, стиль, доба модернізму, символізм і музика, Ар Нуво і музика, слово в музиці, пластичність у музиці.

Постановка проблеми. Зазначена тема окреслює вкрай дискусійне і суперечливе проблемне поле. Факт, що дослідницькі рефлексії та виконавські інтенції щодо єднання за принципом «за / проти» творчих постатей К. Дебюссі та М. Равеля не вщухають понад сто років, свідчить про особливу гостроту й **актуальність** питання усвідомлення їх художньої самотності. Очевидним залишається й те, що у творчій парі «Дебюссі — Равель» дослідники не завжди визначають композиторів як рівноправних учасників культурного життя своєї доби. Якщо творча царина Клода Дебюссі освячена визнанням його непересічної ролі як «зачинателя XX століття» (П. Булез), то змалювання творчих маршрутів Моріса Равеля в музикознавчій літературі часто відбувається в «зоні post», у площині віддзеркалень художніх злетів Клода Французького. Через народження на 13 років пізніше за Дебюссі, певні творчі перетини й низку спільних біографічних позицій (що природно виникають між сучасниками), Моріс Равель постає у багатьох наукових розвідках переважно «молодшим сучасником»

знаменитого співвітчизника. Відповідно, увага до питання спадкоємності в музиці Равеля неодмінно утворює вагомий смисловий «реверанс» у бік автора «Пеллеаса і Мелізанди» та «Післяполудня Фавна». Той факт, що Равель був у юності палким прихильником авангардних експериментів Дебюссі, входив до зухвалого товариства «Апашів», членів якого згуртувало захоплення творами композитора, тільки закріплює уявлення широкого загалу слухачів про те, що музика Равеля перебуває в тіні головних подій часу.

Проте історична дистанція чим далі, тим більш рельєфно виокремлює творчі постаті Дебюссі й Равеля зі спільного культурного контексту і закріплює антиномічний сенс їхніх художніх уподобань. Мотивований хронологією оціночний підхід, у якому «Равель іде за Дебюссі», суттєво коригується музичною спадщиною обох митців, яка представляє далекі полюси смислових координат художніх світів двох геніальних репрезентантів французької культури епохи докорінних змін і зламів.

Аналіз останніх досліджень. Міркування про спільність vs відмінність музичних характеристик творів Клода Дебюссі та Моріса Равеля вже за їх життя набули такої потенційної енергії, що до сьогодні становлять чималий відсоток музикознавчого дискурсу. Серед останніх робіт західних музикознавців, що маніфестують компаративний підхід, назвемо дослідження Г. Боугал¹ (Gurminder Kaur Bhogal), М. Кафафа² (Marielle Cafafa), Н. Шибатані³ (Naomi Shibatani), К. Кім⁴ (Kiryang Kim), М.-Ж. Пюрі⁵ (Michael James Puri), який аналізує концепції творчості двох композиторів у фундаментальних монографіях В. Янкелевича. Крім того, у «всезнаючому» інтернет-просторі на інформаційних он-лайн платформах нерідко можна побачити красномовні формулювання на кшталт «Debussy vs. Ravel» (Conductor's Corner Home)⁶ та віднайти нескінченну кількість аудіо- й відео-записів концертних програм, що мають близьке формулювання. Природно, що питання зв'язків двох сучасників так чи інакше виникають і в усіх монографічних роботах, спеціально присвячених творчості Дебюссі та Равеля. Не залишаються осторонь і українські музикознавці. Так, власний підхід до вирішення питання художньої самотності двох сучасників, що утворюють «іменний тандем “Дебюссі — Равель”» як «своєрідний символ порубіжної епохи» пропонує Олена Корчова. У її новітній монографії «Музичний модернізм як terra cognita»⁷ фундаментально розглянуто стильові перетини доби модернізму, для якої характерними є «наполегливе оновлення старого (власне, його модернізація) та пошук нового (у вигляді модусу, скерованого в бік майбутнього, новітнього)»⁸.

¹ Bhogal G. Debussy's Arabesque and Ravel's Daphnis et Chloé (1912) // Twentieth-Century Music. 2006. Issue 3 (2). P. 171–199.

² Cafafa M. La Chanson polyphonique française au temps de Debussy, Ravel et Poulenc // French Studies. 2019. Vol. 73, Issue 1, January. P. 135–136.

³ Shibatani N. Contrasting Debussy and Ravel: A Stylistic Analysis of Selected Piano Works and Ondine. A thesis. Doctor of Musical Arts. Rice University, Houston, Texas. Houston, 2008. 142 p.

⁴ Kim K. A teaching guide for Debussy and Ravel: technical and stylistic applications for Korean piano teachers : Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. Denton, 2015. 122 p.

⁵ Puri M. J. Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire. Oxford, New York : Oxford University Press, 2011. 263 p.

⁶ Debussy vs. Ravel. URL: http://conductorscorner.org/public_html/Ravel/Entries/2018/10/2_Ravel_vs_Debussy.html (accessed: 12.10.2020).

⁷ Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Муз. Україна, 2020. С. 73.

⁸ Там само. С. 35.

Весь цей величезний масив сучасної «дебюссіани» та «равеліани», що може стати предметом окремого спеціального вивчення, свідчить про невпинне прагнення дослідників зазирнути у таку «ясну глибину» (П. Гоген), що її прозорість «полонить погляд», примушує докладати нові зусилля, щоб знов «дістатися поверхні», вивільнити враження та перевести їх у формат наукового дискурсу. Спроба це зробити характеризує і спрямованість цієї публікації.

Мета статті — окреслити відмінності фундаментальних засад організації художніх світів двох геніальних сучасників через звернення до поняття стилю у його міждисциплінарному філософсько-категоріальному статусі та використання основних стильових функцій ідентифікації і комунікації у широкому культурологічному трактуванні (О. Устюгова); виразити різноспрямованість композиторських стратегій К. Дебюссі та М. Равеля; виявити неподібність процесів інтеграції культурних явищ доби модернізму з новими художніми цілісностями, що мають унікальні властивості та обґрунтувати доцільність їх визначення як «стиль Дебюссі» і «стиль Равеля».

Виклад основного матеріалу. Бажання дослідників визначити стильові координати музичної творчості К. Дебюссі і М. Равеля за минулі десятиліття набули вражаючого розмаїття. У загальному контексті стрімкого збільшення дослідницьких версій розуміння творчого феномену двох найбільш потужних представників французької музичної культури кінця XIX — початку XX століття показовою є позиція представника сучасної зарубіжної музично-історичної науки Річарда Тарускіна. У монументальній «Історії західної музики» американський музикознавець розглядає творчість Дебюссі і Равеля в одному розділі з Еріком Саті, Габрієлем Форє та Лілі Буланже, який красномовно називає «Getting Rid of Glue» — «Позбавлення від клею»¹. У такий спосіб Р. Тарускін окреслює найбільш значні культурні проєкції, що виявляють *своєрідність* та *оригінальність* музичного мислення «трьох китів» епохи — Саті, Дебюссі, Равеля (ілюстрації 1, 2²), а також акцентує роль у формуванні композиторів наступних поколінь найбільш знаменитих неординарних музичних педагогів епохи Габрієля Форє та Лілі Буланже.

Спільні для французьких композиторів загальні властивості епохи, яка розривала стійкі шаблони і «склеєні» непорушними правилами норми, детально розглянуто і в новітніх роботах українських музикознавців. Серед них слід виділити вже загадану монографію Олени Корчової, у якій авторка блискуче виконує надскладне завдання «виявлення тонких музично-історичних матерій і дослідження загадкових процесів, із яких складається культурна “хімія” XX століття»³, та фундаментальну працю Валентини Реді, присвячену інтегративним процесам у європейській музичній культурі межі XIX–XX століть і характерній для цього часу тенденції «засвоєння будь-яким із мистецтв ресурсів та “інструментарію”, що від початку був властивий іншому»⁴.

Не маючи можливості в межах статті детально охарактеризувати музикознавчі концепції творчості Дебюссі й Равеля, зазначимо лише, що загалом характеристики стилю обох митців визначаються через вплив на них романтизму, пост-романтизму,

¹ Taruskin R. Oxford History of Western Music : 5 vols. Vol. 4 : Music in the Early Twentieth Century. New York : Oxford University Press, 2009. 880 p.

² Джерело ілюстрацій: Marnat M. Montfort-l'Amaury: la musique chassée de chez Ravel // Presse Musicale Internationale. 2017. 14 mars (URL: <https://pressemusicaleinternationale.net/brevets/265-montfort-l-amaury-la-musique-chassee-de-chez-ravel.html>).

³ Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Муз. Україна, 2020. С. 63.

⁴ Редя В. Я. «Есть тонкие властительные связи...». Интегративные процессы в музыке Серебряного века : монография. Киев : НАККиМ, 2010. С. 22.

імпресіонізму, символізму, неокласицизму, Ар Нуво, модерну. Справді, кожен із цих напрямів мав той чи інший аспект відображення у творчості композиторів і гідний уваги. Проте спрямованість цієї публікації інша: хотілося виявити у нескінченному концепційному просторі багатоліких «ізмів» культурного контексту доби модернізму приховані джерела розгортання творчих інтенцій геніальних сучасників і спробувати піднятися ще на одну сходинку узагальнень.

Методологічним підґрунтям на цьому шляху слугуватиме фундаментальна робота Олени Устюгової «Стиль і культура: досвід побудови загальної теорії стилю» (2003). Авторка вказує на те, що протягом тривалого часу проблемні ракурси у дослідженнях стилю «ставали проєкцією проблематизації самого мистецтва, наприклад, поширення всіляких стильових типологізацій було викликано потребою охопити й упорядкувати різноманітність проявів мистецтва в сукупності видів, жанрів, технік, манер, напрямів, шкіл; проблема детермінації стилетворення та еволюції стилів була конкретизацією *проблеми зовнішньої зумовленості мистецтва та його історичного розвитку*»¹. Коментуючи цю тезу, дослідниця зазначає, що в результаті стиль «<...> перетворився на знак <...> Його стали розуміти вже не як *якість*, що свідчить про досягнення вищої цілісності та квінтесенції усіх компонентів художності, а як *структурний ізоморфізм*, що виявляється в безлічі проявів мистецтва, як комплекс повторюваних типів, що не локалізується в якійсь конкретній галузі мистецтва»². Прагнення дослідників вписати творчу фігуру в той чи інший стильовий напрям часто позбавляє її повноти, навіть фатально приховує сутність творчих пошуків за «струнками» і деталізованими реєстрами використаних мовних засобів. О. Устюгова пропонує вийти за межі розуміння стилю як «мігруючої структури» (термін Я. Ребане) та зручного «класифікаційного інструмента» (Ж. Бурнхам) у структурно-типологічних дослідженнях мистецтва і перейти до всебічного вивчення *сутності* цього феномену.

Для цього, на думку дослідниці, необхідно здійснити дві аналітичні процедури.

Перша ґрунтується на усвідомленні досвіду незбігання об'єкта і суб'єкта. «Стиль зароджується у такій площині формотворення, — пише О. Устюгова, — де світ ще предметно не структурований, але й не позбавлений форми. Форма, доки вона не розгорнута конкретно, зберігає образ цілісної людини в “життєвому світі” і транслює його через символічну мову в конкретні форми діяльності. Водночас матриця світосприйняття є **зв'язком**, а не **тотожністю об'єкта і суб'єкта**, тобто включає в себе досвід їх незбігання, який і виражається у стильовій формі»³. У процесі виявлення таких суб'єктно-об'єктних зв'язків діють певні закономірності: якщо міфологія, релігія, почасти мистецтво тяжіють «до досягнення ідентичності об'єктивного і суб'єктивного», то призначення стилю полягає в тому, щоб «виявляти і культивувати *суб'єктивний бік цих відносин*», тобто «**стиль виражає те, “як” об'єкт постає перед суб'єктом, процес трансформації “буття” у “світ”**»⁴.

Другим методологічним орієнтиром у процесі дослідження стилю, за О. Устюговою, є виявлення його **комунікативного змісту**. Стиль утворюється одним суб'єктом, але відкривається баченню іншого суб'єкта лише тоді, коли останній «усвідомлює його культурний зміст». Тобто стиль постає засобом комунікації. Підкреслимо, що Юрій Лотман свого часу визначав комунікацію як «переклад певного тексту

¹ Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. 2-е изд. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. С. 50. (Тут і далі курсив — В. Ж.).

² Там само. С. 56.

³ Там само. С. 80.

⁴ Там само.

з мови “я” на мову твого “ти”»¹. «*Стиль артикулює суб’єктивну інтенцію світосприйняття і комунікації*, — наголошує О. Устюгова, — і тим самим репрезентує образи суб’єкта культури в історичному розвитку. Отже, предметом історичного вивчення стилів є не просто історична детермінація стильових форм культури та їх еволюції, а *історичність типів стильової самоідентифікації суб’єктів культури*»².

Зазначені дві основні функції стилю — **структуроутворююча** в площині відносин загального й індивідуального (як «*міра співучасті суб’єкта у бутті*») та **комунікативна** (як перетворення цих відносин у «*зміст міжсуб’єктної комунікації*») — відкривають нові перспективи дослідження музичної культури. За такого погляду на проблему виявлення закономірностей формування та розвитку культурних феноменів на перший план виходять не стільки номінативні параметри змін (зафіксовані через здійснення класифікаційних процедур, розмежування уявних схематизованих конструктів та ін.), скільки невиявлені назовні метафізичні виміри досліджуваних явищ (підкреслимо, що саме в такій площині розставляв онтологічні акценти у своїй «*Метафізиці*» Арістотель, міркуючи над сутністю «форми»). Іншими словами, виявлення стильових характеристик обраного артефакту будується на *осмисленні багаторівневих суб’єктно-об’єктних відносин, що його утворили*. Стильові ж узагальнення відбуваються не через «гербаризацію» жанрово-мовних одиниць, а через «живе відтворення» матриці світосприйняття як *каналів зв’язку між «я» і всім, що постає як «не-я»*.

Таке спрямування музикознавчих розвідок відповідає найбільш гострим викликам сучасності. Зокрема, Олександра Самойленко, наголошуючи на необхідності розширення поняттєвої бази сучасної музикознавчої науки, включенні нових мисленевих позицій та оновленні «методологічних можливостей мистецтвознавчого пізнання»³, у дослідженні «Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції» (2020) фундаментально розглядає проблему суб’єктно-об’єктного спілкування. Дослідниця зазначає, що «музика виступає особливою “*мовою свідомості*”, узгодженою з усіма протиріччями і труднощами останньої»⁴. Слідом за Л. Виготським музикознавиця підкреслює, що аналіз музичних текстів потребує «*розуміючого розуму (курсив — В. Ж.)*»⁵. Отже, переорієнтації вимагають позбавлені такого критерія методи дослідження, нагальним завданням музикознавства стає спрямування уваги «до самодіалогу музики як до її істинного знання про себе, що має характер відповіді не на тимчасові, а на постійні, розраховані на часопросторову перспективу, *екзистенційні запитання*»⁶.

Необхідність виходу музикознавчої науки в інтердисциплінарне поле зумовлює актуальність нових підходів до стильового визначення творчості К. Дебюссі і М. Равеля. Тож зосередимося на виявленні принципів *розбіжностей* у формуванні «матриці світосприйняття» та комунікативних властивостей стилю геніальних сучасників.

Визначення стилю К. Дебюссі в музикознавчій літературі традиційно коливається між полюсами двох впливових мистецьких явищ його епохи — імпресіонізму та символізму. Перше — виникає вже за життя композитора і фіксується 1887 року у звіті відповідального секретаря Академії вишуканих мистецтв (Académie des Beaux Arts),

¹ Лотман Ю. М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство, 2000. С. 563.

² Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. С. 80.

³ Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Одеса : Гельветика, 2020. С. 6–7.

⁴ Там само. С. 12.

⁵ Там само. С. 16.

⁶ Там само. С. 39.

який зазначав із приводу другого римського послання Дебюссі (кантати «Весна»), що в музиці молодого композитора є «перебільшене відчуття кольору, яке примушує його забути значення ясності рисунку й форми», і висловлював побажання «уникати цього невизначеного імпресіонізму»¹. За аналогією до характеристики живописної школи художників, що бере початок від картини Клода Моне «Схід сонця» (1872), яку критик Луї Леруа «заклеймив» «принизливою етикеткою» (Р. Тарускін) «враження» (*impression*), музика Дебюссі, що мала незвичні звукові (темброві) барви, набула широкого трактування саме як утілення «імпресіонізму в музиці».

Показово, що сам композитор уперто й відверто опирався прагненням критиків назвати його «імпресіоністом». Навесні 1908 року, у відповідь на оцінку його «Образів» для оркестру як зразка «музичного імпресіонізму», композитор пише в листі Жаку Дюрану: «Я намагаюся робити “дещо інше”, створити щось на кшталт *реальностей*, які певні дурні (*les imbéciles*) називають “імпресіонізмом” — терміном, що настільки *недоречно застосований*, наскільки це можливо, особливо критиками мистецтва, які не цураються його вживати відносно Тернера, найбільш прекрасного творця *таємниці*, якого можна уявити в мистецтві»².

Власне, постійна апеляція Дебюссі до сфери таємничого, езотеричного, містичного, яка перебуває далеко за межами видимого «неозброєним оком», надзвичайна увага композитора до елементів музичної структури та логіки їх об'єднання в досконалу форму підштовхували дослідників шукати більш переконливі підходи до розуміння творчої манери композитора. Проти погляду на музику Дебюссі виключно як на «звуковий живопис» у середині ХХ століття виступили авторитетні західні музикологи Владимир Янкелевич³ (1950), Стефан Яроцинський⁴ (1966), слідом за ними Жан Барраке⁵ (Jean Barraqué), Едвард Локспейзер (Edward Lockspeiser) та Гаррі Хальбрейк⁶ (Harry Halbreich), Роджер Ніколс⁷ (Roger Nichols), Жан-Мішель Некту⁸ (Jean-Michel Nectoux), Франсуа Лезюр⁹ (Francois Lesure) та ін. Вони переконливо обґрунтували доцільність переходу до іншого полюсу стильових оцінок творів композитора, зокрема, визначеного сучасним йому мистецьким явищем — *поетичним символізмом*.

Як відомо, завдяки «Маніфесту символізму» Ж. Морєаса (1886, газета «Le Figaro»), назва «символізм» закріпилася за потужним поетичним напрямом, який бере початок від Ш. Бодлера, а точніше від його сонету «Відповідності» («Correspondances»), опублікованого 1857 року в циклі «Квіти зла» («Les fleurs du mal»). Проте ця назва мало що пояснювала пересічному читачеві, адже таке визначення художніх пошуків французьких поетів другої половини ХІХ століття суперечило загальноприйнятому значенню слова «символ», яке затвердилося в європейській культурній традиції з часів Середньовіччя. Звідси — прикрі помилки в уявленні про творчі орієнтири Дебюссі¹⁰.

¹ Яроцинський С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с пол., вступ. ст. И. Ф. Бэлзы. Москва: Прогресс, 1978. С. 37.

² Debussy. La musique et les arts (Catalogues d'exposition). Paris : Flammarion, 2012. P. 26.

³ Jankelevitch V. Debussy et le mystère de l'instant. Paris : Plon, 2019. 318 p.

⁴ Яроцинський С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.

⁵ Barraqué J. Debussy / éd. rev. et mise à jour par F. Lesure. Paris : Seuil, 1994. 250 p.

⁶ Lockspeiser E. Debussy, sa vie et sa pensée / trad. de l'anglais par L. Dilé; Suivi de l'analyse de l'œuvre par H. Halbreich. Paris : Fayard, 1989. 823 p.

⁷ Nichols R. The Life of Debussy (Musical Lives). Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 194 p.

⁸ Nectoux J.-M. Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts. Paris : Fayard, 2005. 256 p.

⁹ Lesure F. Claude Debussy : biographie critique ; suivie du Catalogue de l'œuvre. Paris : Fayard, 2003. 610 p.

¹⁰ Відсутність врахування такої дефініції в музикознавстві є підставою для неправильного підходу до виявлення «символістської» складової стилю композитора, який, зокрема, представлений у монографії

Якщо відійти від дещо містифікуючої назви поетичного напрямку і намагатися зрозуміти сутність художніх пошуків цілої когорти французьких поетів-послідовників Ш. Бодлера, то ключом для її розуміння стають приголомшливі для всієї традиції французької поезії відкриття Бодлера, який затверджував не стільки нову техніку, скільки *нове світовідчуття*. Перші рядки його сонету дали назву стилю: «*L'homme y passe à travers des forêts de symboles / Qui l'observent avec des regards familiers*» (буквально: «Людина йде через ліси символів, / Які дивляться на неї дружнім поглядом»), а друга строфа сконцентрувала в собі потужну енергію нових взаємин між «я» і «не-я»:

*Comme de longs échos qui de loin se confondent
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.*

Буквально:

*Як довгі відгомони, що змішуються вдалині
У непрозорі і глибоке єднання,
Широке, як ніч і як денне світло,
Аромати, кольори та звуки відповідають один одному (перегукуються).*

Бодлерівська ідея єднання всіх параметрів людського життя, що відкривається суб'єктивним почуттям (аромати, кольори, звуки) у процесі руху («людина йде»), у нерозривному ланцюгу *постійних коливань* (як день і ніч), що мають *глибинні закономірності їх зв'язку (приховані відповідності)*, захопила поетів молодшого покоління — П. Верлена, А. Рембо, С. Малларме. Саме ця «ідея» вмістилася в не дуже чіткому формулюванні Ж. Мореаса авангардного поетичного напрямку як «символізму».

Нова поезія скасовувала «об'єктивну закономірність зовнішнього світу»¹, «переступала кордони» суворих правил версифікації і ставала *особливою формою розуміння світу*»² (слід читати буквально: розуміння світу ЧЕРЕЗ форму). Дуже точно характеризує унікальні характеристики такої поезії Наталя Климова: «<...> розхитуючи конкретику слів і відкриваючи нові можливості їх звучання, поети-символісти прагнули до створення динамічного тексту, смисли якого розкриваються лише в процесі вчитування-вслухування, а також вгадування-відтворення вже не образу, а «стану душі». Текст символістів — це відкритий текст, що «звучить», апелює до свідомості сприймаючого і вимагає неодноразового прочитання для повного занурення читача в глибини «зачеплених» смислів, які очікують подальшого розгортання в просторі душі самого читача. При цьому той, хто звертається до подібних текстів, повинен враховувати, що дна в цій глибині немає»³.

Л. Кокоревої. Див.: Кокорева Л. М. Клод Дебюсси : исследование. Москва : Музыка, 2010. 496 с. Як підкреслює Н. Климова, аналізуючи літературознавчі концепції символізму в дисертації, написаній під керівництвом автора пропонованої статті, «сучасні дослідники проводять чітку межу між двома розуміннями символу, розділяючи «символічну» і «символістську» поезію (П. Брюнель) або *традиційний і новоевропейський символізм* (М. Воскресенська)». Див.: Климова Н. И. Оперный театр Клода Дебюсси: символистские аспекты организации : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2014. С. 19.

¹ Обломиевский Д. Д. Французский символизм / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва : Наука, 1973. С. 251.

² Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2005. С. 4.

³ Климова Н. И. Оперный театр Клода Дебюсси: символистские аспекты организации : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2014. С. 29.

Клод Дебюссі належав до палких прихильників нової поетичної техніки і нового світогляду. У фундаментальних монографіях французьких дослідників, присвячених композитору (Ж. Барраке, Ф. Лезюра, Е. Локспейзера, Г. Хальбрейка та ін.¹), уже давно усталилася думка, яка залишається на маргінесі українського музикознавства: творчою лабораторією композитора була... поезія, а звернення Дебюссі до поетичного слова протягом усіх творчих десятиліть постійно розширювало смислові обрії його «художніх реальностей». Зокрема, С. Яроцинський зазначає: «Середовище, у якому формувалася особистість Дебюссі, становили <...> інтелектуали — переважно поети, прозаїки, словом, люди пера. І небезпідставно говорив Поль Дюка, що “найсильнішим впливом, якому піддавався Дебюссі, був вплив літераторів. Не музикантів”»².

Важливу роль творчих контактів К. Дебюссі з поетами свого часу підкреслює також Г. Хальбрейк, наголошуючи на тому, що індивідуальний стиль композитора формувався у сфері вокальної музики, через глибокий аналіз «розриваючих усі шаблони» поетичних систем Ш. Бодлера і П. Верлена та їх «переклад» відповідною музичною мовою. Західний дослідник зазначає, що саме у вокальних жанрах «була відкрита і розвинена піаністична манера» композитора³. Нагадаємо, що із 70 перших творів К. Дебюссі, написаних до «знакового» 1890 року, лише 11 не належать до жанру вокальної мініатюри.

Розвиваючи положення західних музикологів, Світлана Луковська в дисертації, виконаній під керівництвом авторки цієї статті, детально розглядає шляхи формування індивідуального стилю К. Дебюссі у вокальних творах на вірші П. Верлена і слушно зазначає: «Відчуваючи і себе трохи поетом (про що свідчать його вірші, робота над лібрето опер, назви його “Прелюдій” для фортепіано або творів другого циклу “Образів”), Дебюссі і “зближення шукав насамперед з поетами”. Цінним матеріалом у цьому випадку є листи композитора, оскільки його основними респондентами були в 1880–1890-ті роки саме поети і літератори — Р. Годе, Р. Петер, П. Луї, П.-Ж. Туле та ін.»⁴. Дослідниця наводить показовий запис у щоденнику відомого поета-символіста Шарля Моріса (від 24 травня 1912 р.): «“Дебюссі! Дуже милий! Він мені сказав, що мені значною мірою зобов’язаний структурою свого мислення”»⁵. Закономірно, що композитор завжди підкреслював значення своїх творчих контактів із поетами і навіть глузував над визначенням «композитор» у молодості. Одного разу він навіть вписав у графу бланку реєстрації про свою професію слово «садівник» замість композитор⁶. І зовсім не випадково доля розпорядилася так, що ранні твори митця опублікував відомий у Парижі літературний видавець Едмон Байї⁷.

Восени 1890 року Дебюссі знайомиться з лідером поетів-символістів — Стефаном Малларме, починає відвідувати його знамениті поетичні «вівторки», і це закріплює

¹ Barraqué J. Debussy / éd. rev. et mise à jour par F. Lesure. Paris : Seuil, 1994. 250 p.; Lesure F. Claude Debussy : biographie critique ; suivie du Catalogue de l'œuvre. Paris : Fayard, 2003. 610 p.; Lockspeiser E. Debussy, sa vie et sa pensée / trad. de l'anglais par L. Dilé; Suivi de l'analyse de l'œuvre par H. Halbreich. Paris : Fayard, 1989. 823 p.

² Яроцинський С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. С. 139.

³ Lockspeiser E. Debussy, sa vie et sa pensée / trad. de l'anglais par L. Dilé; Suivi de l'analyse de l'œuvre par H. Halbreich. Paris : Fayard, 1989. P. 623.

⁴ Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2005. С. 34.

⁵ Там само.

⁶ Barraqué J. Debussy / éd. rev. et mise à jour par F. Lesure. Paris : Seuil, 1994. P. 90.

⁷ Потім контракт із композитором підписало нотне видавництво «Durand».

значні зміни у мисленні композитора. Усі зарубіжні дослідники підкреслюють непересічну роль цих зустрічей як нового етапу творчих пошуків Дебюссі¹. На цьому шляху Малларме став справжнім пророком, адже він «узяв на себе <...> осмислення-законодавство»² всіх духовних трансформацій і «перекував у саму мовну структуру розпорошені в повітрі “кінця століття” умонастрої душевного смутку, незадоволеності навколишнім і томливої спраги чогось іншого, незаперечно чистого»³.

З 1890 року Дебюссі відчуває сили остаточно відірватися від поетичного слова і вийти у сферу «чистої» інструментальної музики. Він мріє про новий музичний театр і будує його разом зі «своїми» співавторами — М. Метерлінком та Е. По («Пеллеас і Мелізанда» та незакінчена опера «Падіння дому Ешерів»), які дають йому змогу створювати нову реальність, «зіткану з нічого» (слова Дебюссі про Мелізанду) та вслуховуватися у звучання її метафізичних вимірів. Безсумнівно, на цьому шляху Дебюссі дотримувався думки Малларме: «Вірш, який із багатьох слів створює **одне цілісне слово, чуже мові, ніби магічне**, кладе край цій ізольованості частин мови одна від одної, владним рішенням **відкидаючи випадковість**, яка все ще править ними, незважаючи на їхню щасливу властивість поперемінно фіксувати сенс і звучання, — такий вірш *пробуджує у нас* почуття подиву, що ми ніколи ще не чули цього висловлювання, тим часом настільки звичайного, і водночас наш спогад про названий предмет огортається певною новою атмосферою»⁴. «Лише в такий спосіб ми можемо *опинитися перед лицем Невимовного*» (Малларме), перед лицем чистої Правди, тобто Прекрасного», — завершує цю думку пророка французької культури С. Яроцинський⁵. «**Одне цілісне слово, чуже мові**»... Більш точно важко сформулювати сутність творчого *credo* С. Малларме. Хочеться сказати, за аналогією, що всі твори К. Дебюссі також утворюють «один цілісний твір», властивості якого визначені зв'язками (*correspondances*) з «Невимовним».

Закономірно, що великий вплив на композитора мало ознайомлення під час проведення Всесвітньої універсальної виставки 1889 року з протилежною європейській цивілізацією, ім'я якої «Схід». «Не треба слухати нічиїх порад, хіба лише поради стрімкого вітру, який розповідає нам історію світу», — пише Дебюссі⁶, засвоюючи досвід східної культури та розширюючи у такий спосіб сформовані в європейській традиції принципи композиторської реалізації свого «я» (ілюстрації 3, 4⁷).

Отже, зацікавленість К. Дебюссі всім містичним, таємничим, езотеричним, таким, що перебуває за межею буденності, «його демонстративна спрямованість до пошуків іншого мистецтва, яке зберігає печатку таємниці, **пошук нової алхімії форм, між**

¹ Про те, що у творчості композитора починається новий період, свідчить і той факт, що Дебюссі перестає використовувати повсякденне ім'я *Ашиль* і починає підписуватися подвійним ім'ям Ашиль-Клод або Клод-Ашиль (з грудня 1889 по липень 1892), а з вересня 1892 року вже остаточно іменує себе *Клод Дебюссі*. Див. докладніше про зв'язки Дебюссі й Малларме: Жаркова В. Б. Рождение музыки из духа поэзии Стефана Малларме («Три поэмы Малларме» Клода Дебюсси и Мориса Равеля) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 116 : Комунікативна організація музичного твору : зб. ст. Київ, 2015. С. 3–13.

² Французская поэзия XIX–XX веков : антология / сост. С. И. Великовский. Москва : Прогресс, 1982. Р. 310.

³ Там само.

⁴ Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. С. 63.

⁵ Там само.

⁶ Там само. С. 141.

⁷ Джерело ілюстрацій: Pour une image. 2020. 15 mars (URL: <http://www.pouruneimage.fr/estampes-sonores/>).

тишею та невимовним, коротше кажучи, мистецтво, яке йде «по той бік»¹, зумовили такі характеристики музичних творів композитора, що створюють нову «реальність» «тут і зараз». До основних рис його стилю належать: 1) *бездоганна конструкція цілого*, «що продумана до найдрібніших деталей» (Е. Денисов)², створює вражаючі різноманітні «відповідності» й симетрії (Н. Клімова³, І. Сусідко⁴), презентує вишукане і завжди неповторне розгортання композиторської логіки⁵; 2) *тотальна тематизація фактури* (К. Зенкін)⁶; 3) самодостатня смислова виразність «чистих звукових форм» (К. Зенкін), які ставали втіленням «томливої спраги незаперечно чистого»⁷.

Ці властивості стилю К. Дебюссі відкривають можливість слухачеві потрапити-таки у сповнені чистої краси духовні виміри, які так приваблювали послідовників Ш. Бодлера. Завдяки Дебюссі в європейській культурі утверджується нове розуміння сутності музичного твору. «Я передбачаю можливість створення музики, призначеної спеціально для виконання просто неба, — пише композитор. — Тоді відбулася б таємнича співпраця повітря, рухів листя й ароматів кольорів з музикою: вона єднала би ці елементи в такій природній злагоді, що, здавалося б, брала участь у кожному з них. Потім можна було б, нарешті, остаточно переконатися в тому, що музика і поезія — єдині мистецтва, що рухаються у просторі»⁸. Свою ж функцію в цьому процесі композитор бачив у тотальному розчиненні. «Я відчуваю, що повинен передати гармонії, які мене сповнюють», — відповідає К. Дебюссі журналістам 1910 року⁹.

¹ Debussy. La musique et les arts (Catalogues d'exposition). Paris : Flammarion, 2012. P. 62.

² У блискучій статті, присвяченій «Прелюдія» К. Дебюссі, композитор другої половини ХХ ст. цитує відомий епітажний вислів французького митця «Бачити схід сонця корисніше для композитора, ніж слухати “Пасторальну симфонію” Бетховена» і переконливо доводить, що музика Дебюссі «конструктивно точна, усі його форми строго виражені й ретельно продумані в найдрібніших деталях». На жаль, у загальному уявленні все ще побутує думка про «розмиті», «неясні» форми та «нечіткі» («імпресіоністичні») структури у творах Дебюссі. Див.: Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Дебюсси // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 90–111.

³ У фундаментальному дослідженні Н. Клімової розкрито бездоганну логіку внутрішніх зв'язків в опері «Пеллеас і Мелізанда». Див. її праці: Оперный театр Клода Дебюсси: символистские аспекты организации : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2014. 196 с.; Первая картина оперы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» как ключ к пониманию концепции оперы // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2014. Вип. 48. С. 171–179.

⁴ Сусідко І. П. Симетрії і пропорції в музиці Клода Дебюссі (24 прелюдії для фортепіано) // Музикальна конструкція і смисл / Рос. акад. музики ім. Гнесиных ; ред. Ю. Н. Бычков. Москва, 1999. Вып. 151. С. 107–121.

⁵ Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2005. 188 с.; Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 234 с. та ін.

⁶ Зенкін К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : учебник. Москва : Юрайт, 2019. С. 174. Це точне спостереження К. Зенкіна щодо прагнення К. Дебюссі зробити *кожен* елемент музичної тканини незамінним, надати йому автономне значення і водночас пов'язати з усіма іншими елементами фактури (традиція, яка йде від композиційної техніки та практики французької клавесинної музики), ще раз підкреслює внутрішню настанову композитора «розчинитися» в абсолютній невимовності тієї найвищої мірі єднання всіх складових світу існування людини, якої прагнули поети-символісти.

⁷ К. Зенкін пише: «Музична символіка Дебюссі ґрунтується на *виразності чистих звукових форм*, здебільшого звільнених від контексту типових жанрових інтонацій романтичної епохи і визначною мірою навіть від фундаментальних ладових інтонацій класико-романтичної тональності» (там само, с. 177).

⁸ Яроцинський С. Дебюсси, імпрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. С. 159.

⁹ Debussy. La musique et les arts (Catalogues d'exposition). Paris : Flammarion, 2012. P. 67.

Якщо підсумувати сказане, то, користуючись типологією суб'єктно-об'єктних відносин, яку запропонувала О. Устюгова, стиль Дебюссі належить до парадигми *прихованої суб'єктності*, коли «суб'єкт культури ідентифікує себе <...> через співвіднесення з надособистими принципами Абсолютного, Універсального»¹. Дебюссі добре усвідомлював свою «не-романтичну» позицію, що заперечувала акцентування «я», зізнаючись: «Я ненавиджу всілякі доктрини та їх зухвалості. Тому я і хочу записати музичні сні у *найповнішій відчуженості від себе самого*»². «<...> Так само, як романтики і Бодлер, він прагнув ліквідувати межу, що відокремлює “я” від “не-Я”, — тонко зазначає С. Яроцинський. — Він прагнув <...> до абсурдної межі “ока, яке дивиться само на себе”»³. Щодо специфіки організації комунікації в цьому процесі, композитор завжди підкреслював, що звертається до *елітарного слухача*: «Воістину, музика мала би бути Вищою наукою, яка охороняється тлумаченнями настільки довгими і настільки важко зрозумілими, що вони збентежили б людське стадо, яке користується нею так само невимушено, як носовою хусткою! Отже, і насамперед, я пропоную створити *Товариство музичного езотеризму*»⁴.

Свій особливий шлях у музичній культурі віднайшов **Моріс Равель**. Звісно, він був знайомий із Дебюссі, зустрічався з ним у паризьких салонах та в концертних залах. Проте їхні стосунки ніколи не виходили за межі ввічливої взаємоповаги, а згодом Равель (незважаючи на своє захоплення в молоді роки резонансною творчістю старшого сучасника, особливо «Фавном» та «Пеллеасом») розірвав контакти з Дебюссі. Давалася взнаки зовсім різна мистецька спрямованість двох геніїв, а також певні особистісні обставини їхнього спілкування.

Як уже зазначалося, Равель ще за життя опинився «поруч» із Дебюссі, і сяйво останнього і досі продовжує осліплювати багатьох дослідників. Ефектна «обгортка» основних життєвих подій та вишукані мистецькі ігри Равеля й сьогодні часто містифікують як звичайного слухача, так і досвідченого музиканта. Свідченням цього постають украй відмінні концепції творчості композитора Роджера Ніколса⁵, Майкла Ж. Пюрі⁶, Петера Камінського⁷ (Peter Kaminsky) та ін., які виникають поруч із «класичними» дослідженнями Володимира Янкелевича⁸, Мануеля Розенталя⁹ (Manuel Rosenthal), Марселя Марна¹⁰ (Marcel Marnat), Крістіана Губо¹¹ (Christian Goubault) та ін.

¹ Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. С. 81.

² Малерб А. Г-н Дебюсси и «Мученичество святого Себастьяна» // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с фр. и коммент. А. Бушен ; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлёва. Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. С. 192.

³ Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. Москва : Прогресс, 1978. С. 58.

⁴ Дебюсси К. Письмо Е. Шоссону. Париж. 6 сентября, 1893 г. // Дебюсси К. Избранные письма / сост., пер. с фр., вступ. ст. и коммент. А. С. Розанова. Ленинград : Музыка, 1986. С. 44.

⁵ Nichols R. The Life of Debussy (Musical Lives). Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 194 p.

⁶ Puri M. J. Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire. Oxford, New York : Oxford University Press, 2011. 263 p.

⁷ Kaminsky P. Unmasking Ravel: new perspectives on the music. Rochester : University Rochester Press, 2011. 342 p.

⁸ Jankelevitch V. Ravel. Paris : Seuil, 1995. 220 p.

⁹ Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal / recueillis par M. Marnat. Paris : Hazan, 1995. 206 p.

¹⁰ Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1995. 828 p.

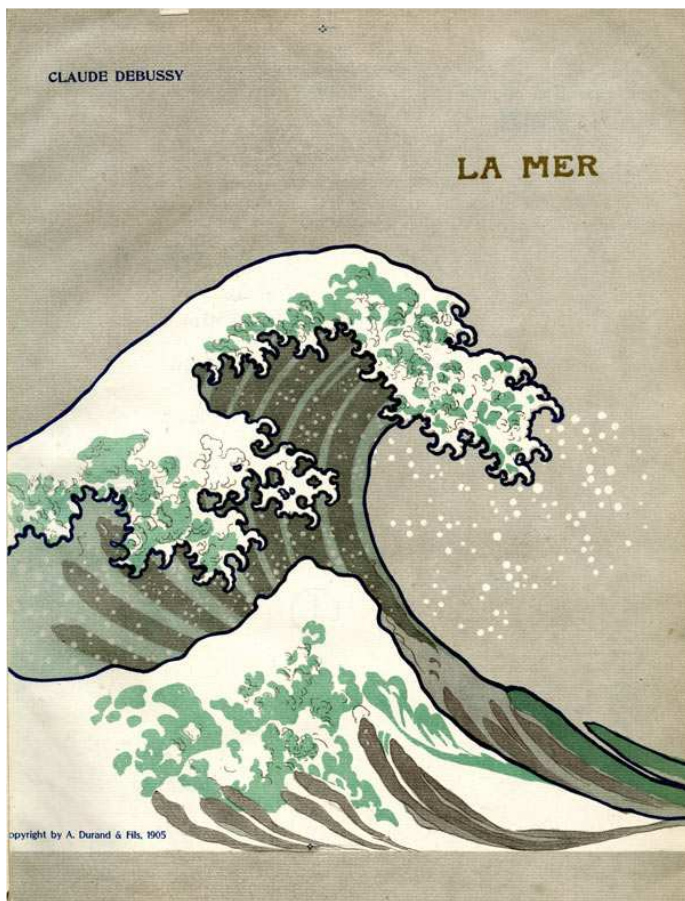
¹¹ Goubault C. Maurice Ravel. Le jardin féérique. Paris : Minerve, 2004. 357 p.; Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1995. 828 p.

Ілюстрація 1. Клод Дебюссі та Ерік Саті. 1910 рік, Париж, вітальня в будинку Дебюссі (фото І. Стравінського)



Ілюстрація 2. Моріс Равель у своєму робочому кабінеті (будинок Равеля в Монфор л'Аморі)





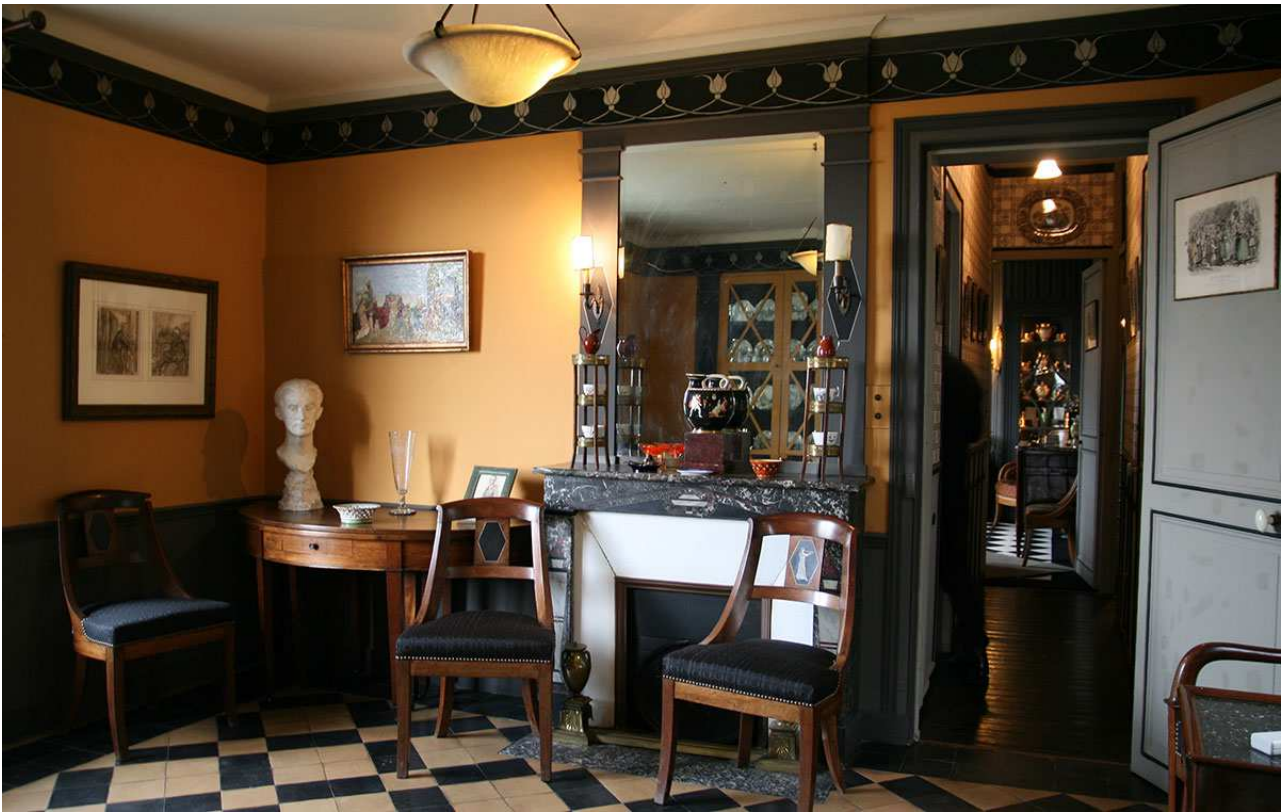
Ілюстрація 3. Обкладинка першого видання «Моря» К. Дебюссі (1905) із зображенням гравюри із власної колекції «Велика хвиля в Канагава» японського художника Кацусіки Хокусая



Ілюстрація 4. «Золота рибка», малюнок Нанзу (Nanzhou) із власної колекції К. Дебюссі (будинок К. Дебюссі. Collections de la ville de Saint-Germain-en-Laye)



Ілюстрація 5. Спальня М. Равеля з намальованими власноруч античними колонами (будинок Равеля в Монфор л'Аморі)



Ілюстрація 6. Вітальня в будинку М. Равеля. Стільці з античними фігурками, намальованими власноруч (будинок Равеля в Монфор л'Аморі)



Ілюстрація 7. Волтер Крейн. «Коні Нептуна» (1892)

Вважаємо, що головна складність осмислення художніх звершень М. Равеля полягає в особливій глибині засвоєння ним фундаментальних засад французької культури та особливому використанні у творах вже існуючих художніх моделей — органічного й точного (як у годинниковому механізмі) і водночас «піратськи»-свавільного. Саме такі визначальні характеристики особистості композитора — «годинниковий майстер» і «пірат» (the master clockmaker and the pirate) — зумовлюють дослідницьку концепцію Роджера Ніколса (2011)¹. Якщо вдуматися у протилежність сенсів такого порівняння, складно уявити щось більш далеке і непоєднане. Проте саме через зв'язок протилежностей та виявлення їх унікальних комбінацій, що відкривають неочікувані, парадоксальні *відповідності (correspondances)*, і з'являється можливість розуміння сутності музичного космосу митця.

Фундамент, на якому будував свій художній світ Равель, докорінно відрізнявся від засадничих настанов Дебюссі. Формування його творчої особистості відбувалося під впливом *філософії дендізму*, утім, зачинателем якої також був Ш. Бодлер.

Дендізм, як явище соціального життя і напрям моди, зароджується на початку XIX століття в Англії і швидко перетворюється у Франції на унікальний культурний феномен, що урельєфнює іманентні характеристики французької ментальності. Дендізм стає яскравим утіленням спрямованості представників французької нації до *еднання всіх аспектів репрезентації свого «я» за законами Краси і Смаку*. Особливе значення у цьому процесі мали праці Шарля Бодлера, який обґрунтував дендізм як філософію протистояння «людини смаку» вульгарності й бездушності навколишньої дійсності. Бодлер вважав, що «титул денді» вказує на *виняткову інтенсивність духовного життя людини, «самобутність і витончене розуміння психологічного механізму нашого світу»*², постає як «*символ аристократичної переваги духу*»³.

Естетичні погляди Ш. Бодлера формують принципи життя і творчості представників мистецької еліти другої половини XIX століття. Усвідомлення унікальності свого «я», чітке осмислення і безкомпромісність реалізації свого кредо, самовіддане служіння Красі — так можна визначити дендістські світоглядні настанови послідовників поета⁴. Справжнім денді у житті й у творчості був Моріс Равель.

Як і належить денді, М. Равель блискуче грав п'єсу власного життя, що перетворювалося на ланцюг анекдотів і буфонад. В особистій бібліотеці композитора були книги знаменитих французьких денді — Ш. Бодлера, Ж. Барбе д'Оревільї, Ш.-Ж. Гюїсманса. Швидкий розум та вроджена іронічність робили композитора блискучим співрозмовником, який завжди був готовий чинити відкритий опір у відповідь на будь-яку фальш чи трюїзм (згадаємо гучний скандал навколо відмови М. Равеля отримати найвищу нагороду Франції — Орден Почесного Легіону, яку митець після всіх конфліктних зіткнень з «офіційним Парижем» сприйняв як образу).

Шокуюча сучасників неординарність вчинків і суджень Равеля виводила його по-стать за межі «загального» контексту паризького життя і огортала таємничим ореолом, ставлячи в один ряд із такими легендарними особистостями часу, як граф Робер де Монтеск'є, Міся Гюдебська і навіть Жозефен Пеладан. Останній вимагав від членів своєї містичної секти «Роза і Хрест» клятви, під якою цілком міг би підписатися і Равель:

¹ Nichols R. The Life of Debussy (Musical Lives). Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 194 p.

² Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. Москва : Рипол классик, 1997. С. 796.

³ Там само. С. 815.

⁴ Див. докладно про дендізм: Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.

«Я клянуся моєю вічністю <...> шукати, захоплюватися і любити Красу за допомогою Мистецтва і Містерії; вихвалити її, служити їй і захищати її, навіть ризикуючи життям»¹.

Усі думки і вчинки М. Равеля завжди підпорядковувалися ідеї служіння Красі та необхідності боротися з вульгарністю (як фатальною відсутністю гарного смаку) в будь-яких проявах. Зовнішній вигляд Равеля (завжди елегантного, одягненого з бездоганним смаком), організовані власноруч вишукані інтер'єри його будинку в Монфор л'Аморі, його вчинки, які дивували сучасників піратською зухвалістю, мали єдиний сенс — виявити бездоганну й абсолютну Красу кожної миті життя. Не дивно, що прагнення багатьох музикознавців зв'язати творчість Равеля із поширеними в музикознавстві музично-стильовими дефініціями (імпресіонізмом, романтизмом, неокласицизмом) вказують лише на *відображення* у творах композитора принципів певних мистецьких європейських явищ, тоді як виявлення сутнісних, структурно-сміслових параметрів його музики вимагає нового підходу.

Найбільш близьким явищем, що впливало на формування стилю М. Равеля, можна вважати **стиль Ар Нуво (L'Art Nouveau)**, широко представлений на межі XIX–XX століть у французькій культурі як національний варіант загальноєвропейського стилю модерн. Французькі митці наслідували ідеї англійського напрямку «Arts and Crafts», шукаючи слідом за Вільямом Моррісом нові форми *єднання* побутового і художнього, повсякденного і позачасового. «Безсумнівно, кожен стиль є винятковим, проте Ар Нуво є унікальним серед стилів»². Тож дендістська увага Равеля до відкриття краси усіх моментів існування (від краватки і меблювання інтер'єру до художньої досконалості написання літер, утворення мовленнєвих конструкцій та власне створення музичних композицій) не могла оминати цей потужний рух до перетворення всього контексту життя людини у неповторний шедевр.

Назва напрямку «Ар Нуво» («Нове Мистецтво») пов'язана із галереєю «L'Art Nouveau» (rue de Provence, 22), яку відкрив 1895 року в Парижі Зігфрід Бінг (Samuel Siegfried Bing). У ній були представлені інтер'єрні композиції Анрі ван де Вельде (Henry van de Velde) та Моріса Дені (Maurice Denis), вишукане скло Луїса Тіффані (Louis Comfort Tiffany), живопис Тулуза Лотрека та інші роботи сучасних митців. У 1900 році назву «Art Nouveau Bing» мав популярний павільйон на Всесвітній універсальній виставці у Парижі. Звісно, що відсутність задекларованої художньої платформи і *post-затвердження* «Ар Нуво» як стилю, що відбулося у мистецтвознавчих роботах 1920-х років, уже після його фактичної присутності в культурному просторі, роблять украй широкими його естетичні засади й технічні принципи. Проте безсумнівно, що пов'язані з Ар Нуво артефакти утворюють смислові «відповідності» з музичним мистецтвом свого часу. У літературі поширеною є думка про зв'язки арабескової орнаментальності стилю Ар Нуво з музикою Дебюссі³, тоді як набагато більш значні та суттєві впливи просторових і пластичних мистецтв на музику Равеля залишаються осторонь уваги музикознавців.

Вважаємо, що саме з цим напрямком пов'язане визначальне для творчого кредо композитора особливе відчуття **пластичності** музичного матеріалу і власне всієї музичної композиції як унікального пластичного феномену. У фундаментальній роботі «Пластичність у балетній музиці М. Равеля» Олена Зінич докладно розглядає

¹ Rey A. Erik Satie. Paris : Solfeges Seuil, 1988. P. 35.

² Fahr-Becker G. Art Nouveau. Köln : Könemann, 2004. P. 7.

³ Fahr-Becker G. Art Nouveau. Köln : Könemann, 2004. 424 p.; Lockspeiser E. Debussy, sa vie et sa pensée. Halbreich H. L'Analyse de l'œuvre / trad. de l'anglais par L. Dilé. Paris : Fayard, 1989. 823 p. та ін.

специфічні властивості пластичності як «здатності до взаємо-звортної транспозиції будь-яких форм руху як такого у звуковий “образ руху”, тобто у здатності звукописати пластичний жест і візуалізувати жест музичний»¹ у широкому культурному контексті і створює переконливу концепцію виявлення в балетних творах Равеля різних типів пластичності. Зокрема, авторка підкреслює, що для Равеля «головними були, з одного боку, орієнтація на чуттєво-предметний тип сприйняття, на «тілесність», статуарність в античному розумінні, з другого — на дієвість інтонаційно-пластичного висловлювання, **безперервність пластичного руху**»².

Це витончене спостереження дослідниці щодо природи музичної тканини в балеті «Дафніс і Хлоя» варто поширити на інші твори композитора, адже поняття «пластичність» вказує на такий зв'язок між скоординованими явищами, який проходить крізь перевтілення (перетворення) певної матеріальної субстанції, коли ми тримаємо в пам'яті її вихідні характеристики³. Тоді широко представлені у творчості композитора балетні твори, а також рельєфно виявлена в його музиці опора на танцювальні жанри (і ширше — різні види пластики жесту й руху) відкривають прихований базис художнього мислення, коріння якого сягає у глибину європейської культури. Такий підхід дає змогу по-новому оцінити зв'язки Равеля з *античною спадщиною* (симптоматично, що свій перший «дорослий» твір, відданий до друку, композитор назвав «Античний менует») та усвідомити смисли постійних античних ремінісценції, якими він сповнював своє життя (від звернення до античного буколічного роману Лонга як літературної основи балету «Дафніс і Хлоя» до намальованих *власноруч* античних колон на стінах спальні та античних медальйонів на спинках стільців у вітальні його будинку в Монфор-л'Аморі; ілюстрації 5, 6⁴).

За усталеною думкою дослідників, універсальні принципи пластичності визначають музичну естетику піфагорійців. У її основі — уявлення «про тривимірну *тілесність звуків*, тобто музичних тіл, — своєрідної “тональної скульптури” (в основі тут — скульптурні уявлення про тон), які набували “*космічного масштабу*”⁵ і перетворювали, за О. Шпенглером, «весь світ у сукупність звучачих тіл, у музично настроєну тональну систему, у гармонію сфер», коли вся антична музика «високого стилю» поставала «*пластикою для вуха*»⁶.

Ці особливості грецької музичної теорії отримують філософське трактування у Ф. Ніцше, концепцію тілесності якого блискуче коментує В. Подорога: «Внутрішнє переживання, — а іншого в танці немає, оскільки немає “зовнішнього спостерігача”, — будується за *логікою органічного “резонансу”*: усі рухи, на яких би рівнях вони не перебували, вступають один в одного, заміщаються, відображаються, зумовлюючи

¹ Зінич О. В. Пластичність в балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв) / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. С. 5.

² Там само. С. 99. Нагадаємо, що жанрове визначення «Дафніса і Хлоя» — «Симфонія в трьох частинах».

³ Власне етимологія слова (від античного *plastikos*, що означає «ліпний, зручний для ліпної роботи») вказує на такі характеристики як «піддатливість, гнучкість». Див.: там само. С. 11.

⁴ Джерело ілюстрацій: Famous Composer Maurice Ravel's French Styled Home // French Style Authority. 2012. April 26 (URL: <http://frenchstyleauthority.com/archives/famous-composer-maurice-ravels-french-styled-home>); Maurice Ravel's House in Montfort l'Amaury. 2015. November 14 (URL: <https://www.chiaracolombini.com/inspiration/maurice-ravel-montfort-l-amaury/>).

⁵ Зінич О. В. Пластичність в балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв). Київ, 2009. С. 32.

⁶ Цит за: там само. С. 32.

повну індукцію всіх подій руху»¹. У такому розумінні той, хто танцює, «завдяки “гнучкості”, “стрибкам”, “кубретам” здатний проникати в глибинні шари буття і, віддзеркалюючись у них, знаходити ці незліченні маски-пози, у яких виникає ефект миттєвого присвоєння “я”, тимчасом як весь досвід танцюючого — заперечення будь-якої жорсткої “я-конструкції”. Поле індивідуальності утворюється *через залучення в рух практично всіх шарів буття* (фізіології, думки, мови і т. і.)»².

Підкреслимо, що «дивовижна видимість, тілесна відчутність музики М. Равеля» (О. Зінич) зумовлена сутнісними принципами французької музичної культури, у якій «дотик» до позачасового та над-побутового традиційно забезпечувала жива пластика тіла. Французький театр здавна був пов'язаний з «неприродною» (умовною) системою жестів та особливою пластикою руху. Равель наслідує ці традиції. Прагнучи «візуалізувати» тілесні характеристики, «розгорнути» музичну тканину як «міст», що веде у сферу бездоганної Краси, композитор робив оркестрові редакції своїх фортепіанних циклів «Шляхетні і сентиментальні вальси» та «Моя матінка Гуска» для балетних постановок (балети «Аделаїда, або Мова квітів» і «Моя матінка Гуска»). Свої зрілі симфонічні твори Равель також хотів бачити на сцені, підкреслюючи це незвичними жанровими визначеннями: хореографічна поема («Вальс»), балет для оркестру («Болеро»). Танцювальну версію мав і оркестровий варіант сюїти «Гробниця Куперена»³.

На шляху *перетворення* відчутно-тілесного на позбавлене земних тяжінь вільне паріння у новому смислово просторі музика М. Равеля резонувала з творами митців Ар Нуво. Досить згадати відому картину «Коні Нептуна» Волтера Крейна («Les Cheveaux de Neptune», 1892, Walter Crane, ілюстрація 7), яка вражає процес метаморфоз фігур коней та енергії їх стрімкого руху в декоративну лінію океанічної хвилі. Подібний процес модифікації жанрово-визначеного танцювального руху у відірвані від конкретних жанрових асоціацій *застиглі горизонтальні* (полігональні) нашарування визначає, зокрема, кульмінаційні зони опери «Дитя і чари»⁴. Зразком вражаючої трансформації жанрової природи теми є також генеральна кульмінація другої частини останнього масштабного твору композитора — Фортепіанного концерту *соль мажор* (1931). «На наших очах» м'яке гармонічне коливання, що супроводжує просвітлено-сумну, пластичну тему в дусі мелодій Каміля Сен-Санса, Жюля Массне, Габрієля Форе і викликає стійкі альянзи до жанру вальсу або павани, «розпливається» на багатоповерхове полімелодичне фактурне мерехтіння, що на мить відкриє жажливу безодню (*tutti*, 3 т. до ц. 6), яка проступає там, де втрачаються контакти з тілесним.

Узагалі потягом до *графічної рельєфності мелодичної лінії*, позбавленої гармонічної підтримки, що римується зі «знаменитими лініями Ар Нуво»⁵, характеризуються пізні твори композитора, серед яких «Фронтиспіс» для двох фортепіано і п'яти рук

¹ Подорога В. А. Мир без сознания (проблема телесности в философии Ф. Ницше) // Проблема сознания в современной западной философии: критика некоторых концепций. Москва : Наука, 1989. С. 26.

² Там само.

³ І загалом, його музиці притаманна: «У дусі споконвічно національних традицій — особлива перевага, яку композитор віддає різноманітним танцювальним жанрам: від старовинних паван, ригодонів, тамбуринів, менуетів, сициліан, тарантел до більш сучасних вальсів, галопів, болеро, фокстротів». Див.: Зінич Е. В. Пластичность в балетной музыке М. Равеля (в аспекте взаимодействия искусств) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2004. С. 179.

⁴ Див. докладний аналіз функціонування цього принципу в кн.: Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера). Киев : Автограф, 2009. 528 с.

⁵ Fahr-Becker G. Art Nouveau. Köln : Könemann, 2004. P. 43.

(1918) — найбільш лаконічний (15 тактів) і «найбільш дивний» (К. Губо) твір Равеля, уже назва якого вказує на домінування графічних засобів; Соната для скрипки й віолончелі (1922) — зухвалий експеримент тембрового єднання двох мелодичних ліній; вокальні мініатюри «Ронсар до своєї душі» (1924), у якій фортепіанна партія обмежена поодинокими квінтами у правій руці, та «Мрії» (1927), недосяжна височінь яких відтворюється через *контрапункт двох мелодичних ліній* (вокальної та фортепіанної). Такі особливості музичного мислення Равеля кореспондують з основними естетичними настановами митців Ар Нуво. За словами одного з найвизначніших його представників Анрі ван де Вельде, саме *лінія* концентрує в собі домінуючі властивості Ар Нуво: «<...> вона розуміється як динамічна енергія та орнаментальна виражальність»¹.

Непобутовий реєстр смислових реверберацій того, що відбувається у процесі метаморфоз у музиці композитора (пластичної допитливості щодо екзистенційної природи початкового матеріалу), вимагав особливої слухацької чуйності. Містифікації, ховання за маскою, ігри зі слухачем — це звичні комунікативні стратегії Равеля (досить згадати його зухвалий експеримент — запропонувати аудиторії самій визначити ім'я автора після прем'єри «Шляхетних та сентиментальних вальсів»). Тож, за типологією суб'єктно-об'єктних відносин, запропонованою О. Устюговою, у випадку Равеля йдеться про парадигму «відкритої суб'єктності»², якій властива пряма спрямованість суб'єкта на самого себе. Звідси — характерний для Равеля *принцип автоцитуння*. Квінтесенцією його використання є пізні твори композитора — опера «Дитя і чари» (унікальний музичний щоденник, що давав змогу зазирнути в найбільш приховані шари особистісного і творчого життя композитора), а також Фортепіанний концерт *соль мажор* — дендістська *summa summaum* усього попереднього творчого шляху, яка стає для композитора можливістю розіграти зі слухачем партію «впізнали-не-впізнали» через використання автоцитат і звернення до впізнаваних музичних моделей минулого. Отже, якщо твори К. Дебюссі можна сприймати «з чистого аркуша» через їх структурну довершеність та смислову герметичність, твори М. Равеля вимагають від слухача знання музичного контексту і готовності викладати його «складка за складкою» (Ж. Делез) у нові смислові проєкції.

Висновки. Творчі шляхи К. Дебюссі й М. Равеля розгортаються в епоху, про яку один із видатних її представників Август Ендель говорив 1898 року: «Ми стоїмо на порозі абсолютно нового мистецтва, форми якого *нічого* не означають, *нічого* не презентують і *нічого* не нагадують, але які, натомість, можуть стимулювати наші душі»³. Відповідаючи на цей заклик часу, обидва композитори віднайшли власні творчі стратегії.

Та невимовна, відірвана від земного життя Височінь, у якій перебувають «чисті смисли», до яких прагнув Клод Дебюссі, єднала його музику із *текстами поетів-символістів* і *руйнувала кордони між «я» та «не-я»*. Цей процес виявляв нове ставлення Дебюссі до Краси, близьке до східної культури, у якій природа розкривалася «не стільки як пластично-образна (як в античності), скільки як *вишукана, магічно-таємнича, що приховано натякає на щось*. Таке розуміння краси виходить з основного постулату буддійської філософії про ілюзорність буття»⁴.

¹ Poletti F. L'Art au XX^e siècle. Les avants-gardes. Paris : Hazan, 2009. P. 12.

² Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2006. С. 82.

³ Dempsey A. Modern Art. London : Thames & Hudson, 2018. P. 9.

⁴ Купец Л. А. Запад и Восток: история культуры в эпистолярном наследии Клода Дебюсси // Общество. Среда. Развитие : науч.-теорет. журн. Санкт-Петербург, 2007. № 4. С. 95.

У неподільному просторі буття зливалися в *єдиному звучанні-світінні* духовні інтенції Дебюссі. Слово в усіх його вимірах (від буквального до метафізичного) вказувало на етапи процесу розчинення особистісного «я» і *виходу за межі* (au-délà) усталених форм художнього висловлювання. Тому різноманітні назви (або «післямови», як у «Прелюдіях»), епіграфи, численні над-детальні ремарки залишалися *невід'ємною* складовою цілісної *звукової структури* — бездоганно сформованої та завершено-прекрасної, наче вишукані східні мініатюрки, які так обожнював композитор. Його музична мова, що поєднувала елементи, відкидаючи зв'язки в часі між минулим і майбутнім (відмова від системи функційних ладотональних тяжінь, які слід перцепційно «розтягувати» в музичній пам'яті між різними моментами форми), створювала певну відповідність («тут і зараз») до феномену буття.

Художні устремління Моріса Равеля більш чітко резонують із творчими настановами митців стилю *Ар Нуво*, які шукали нові форми пластичної виразності переважно у просторових видах мистецтва. Саме *пластичність* як іманентна властивість матеріалу визначає мислення Равеля, вибір жанрів, особливості музичної мови. Основними якостями творчого методу композитора стають численні зв'язки між музичним текстом і всіма контекстними нашаруваннями, що утворюються «складками» основного тексту.

Як справжній *денді*, який пропускає крізь себе вібрації світу, Равель чуйно на них реагує і «відсікає» випадкові, «потворні», «зайві». Звідси — особлива краса створюваних композитором художніх структур, які вибудовуються не у «відфільтрованому» ідеально-прекрасному вимірі, а в *просторі мерехтливих протилежностей* (тілесне — позбавлене тілесності, знайоме — невідоме, очікуване — таке, що дивує, «буквальне — опосередковане, серйозне — іронічне, лінійне — нелінійне»¹).

Гра «відповідностей» (Ш. Бодлер) була виявлена композиторами в різний спосіб і зумовлювала різні канали комунікації. Дебюссі робить смисловою одиницею семантику звукового утворення, яке звертається до слухача красномовністю багатовимірної структури (тембр, фактура, ритм і т. і.), тому він і наголошує на тому, що звертається до елітарного слухача, якого можна знайти тільки в товаристві езотеричних прихильників. Равель же ховається за масками і театральними ілюзіями, йому потрібен слухач, який володіє *культурою дистанції* (широкими контекстними полями). Він завжди адресує свої твори тому, хто здатний «тремтіти при з'єднанні двох акордів» (М. Равель), але водночас готовий почути те, що перебуває в широкому контекстному ареалі як духовний резонанс. Пов'язані з музичними текстами контекстні шари висловлюють ту «ступінь віддаленості» від об'єкта уваги, яку обирає сам Равель і параметри якої він постійно змінює. Тому композитор ніколи не звертається двічі до вже використаної ним жанрової, стильової або стилістичної моделі. Як справедливо зазначає О. Корчова, М. Равель «вводить у музику ряд неканонічних концептів майбутнього, передусім гри як нового типу комунікації з аудиторією, що дає змогу позиціонувати автора “Болеро” як одного з провісників постмодернізму»².

Французька культура межі ХІХ–ХХ століть шукала засоби створення «стану резонансу» (Г. Башляр) як надзвичайного враження, «пробудження», без якого людина не може відбутися. У цьому напрямі рухалися і Дебюссі, який опирався будь-яким спробам зображально-програмного тлумачення його творів, і Равель, який завжди підкреслював необхідність візуального втілення його музики, але водночас красномовно називав Малларме «єдиним поетом». Отже, тільки через виявлення усіх «відпо-

¹ Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Муз. Україна, 2020. С. 202.

² Там само.

відностей» унікальної епохи тотальної зміни творчих орієнтирів та відхід від однозначних стильових «аватарок» можна відчутти сутнісні настанови її культури, про яку так влучно сказав 1900 року Петер Беренс: «Стиль нашої епохи не означає специфічні форми в особливому мистецтві. Кожна форма є лише однією із множини символів внутрішнього життя, і кожне мистецтво лише відіграє свою роль у стилі. Проте стиль є символом загальних настроїв, концепції життя епохи і виявляється лише у *єднанні всіх мистецтв*»¹. Дослідження ліній перетину музики Дебюссі й Равеля з різними художніми явищами минулого та сучасності (романтизмом, імпресіонізмом, символізмом і т. і) дає змогу висвітлити певні віддзеркалення «стилю епохи», проте усвідомлення глибинних закономірностей їхньої творчої манери вимагає розмежування дефініцій «стиль Дебюссі» і «стиль Равеля» та потребує їх подальшої розробки.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. Москва : РИПОЛ классик, 1997. С. 788–830.
2. Дебюсси К. Письмо Е. Шоссону. Париж. 6 сентября, 1893 г. // Дебюсси К. Избранные письма / сост., пер. с фр., вступ. ст. и коммент. А. С. Розанова. Ленинград : Музыка, 1986. С. 43–45.
3. Денисов Э. В. О некоторых особенностях композиционной техники Дебюсси // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 90–111.
4. Жаркова В. Б. Прогулки в музыкальном мире Мориса Равеля (в поисках смысла послания Мастера) : монография. Киев : Автограф, 2009. 528 с.
5. Жаркова В. Б. Рождение музыки из духа поэзии Стефана Малларме («Три поэмы Малларме» Клода Дебюсси и Мориса Равеля) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 116 : Комунікативна організація музичного твору : зб. ст. Київ, 2015. С. 3–13.
6. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : учебник. Москва : Юрайт, 2019. 409 с.
7. Зинич Е. В. Пластичность в балетной музыке М. Равеля (в аспекте взаимодействия искусств) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2004. 213 с.
8. Зінич О. В. Пластичність в балетній музиці М. Равеля (в аспекті взаємодії мистецтв) / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. 231 с.
9. Климова Н. И. «Пеллеас и Мелизанда» К. Дебюсси. К вопросу о сущности французского музыкального символизма // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики ім. Р. М. Глієра. Київ, 2011. Вип. 40. С. 98–105.
10. Климова Н. И. Оперный театр Клода Дебюсси: символистские аспекты организации : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2014. 196 с.
11. Климова Н. И. Первая картина оперы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда» как ключ к пониманию концепции оперы // Київське музикознавство : зб. ст. / Київський ін-т музики. Київ, 2014. Вип. 48. С. 171–179.
12. Кокорева Л. М. Клод Дебюсси : исследование. Москва : Музыка, 2010. 496 с.
13. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.

¹ Fahr-Becker G. Art Nouveau. Köln : Könemann, 2004. P. 6.

14. Купец Л. А. Запад и Восток: история культуры в эпистолярном наследии Клода Дебюсси // *Общество. Среда. Развитие : науч.-теорет. журн.* Санкт-Петербург, 2007. № 4. С. 89–96.
15. Лі Цін. Камерно-вокальна творчість Клода Дебюссі: принципи роботи з поетичним текстом : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2018. 234 с.
16. Лотман Ю. М. Культура как коллективный интеллект и проблемы искусственного разума // Лотман Ю. М. *Семиосфера.* Санкт-Петербург : Искусство, 2000. С. 557–567.
17. Луковская С. В. Вокальные миниатюры К. Дебюсси на слова П. Верлена в контексте камерно-вокального творчества композитора : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.03 *Музыкальное искусство / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского.* Киев, 2005. 188 с.
18. Малерб А. Г-н Дебюсси и «Мученичество святого Себастьяна» // Дебюсси К. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с фр. и коммент. А. Бушен ; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлёва. Москва ; Ленинград : Музыка, 1964. С. 190–193.
19. Обломиевский Д. Д. Французский символизм / Акад. наук СССР, Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва : Наука, 1973. 301 с.
20. Подорога В. А. Мир без сознания (проблема телесности в философии Ф. Ницше) // *Проблема сознания в современной западной философии: критика некоторых концепций.* Москва : Наука, 1989. С. 15–31.
21. Редя В. Я. «Есть тонкие властительные связи...». Интегративные процессы в музыке Серебряного века : монография. Киев : НАККиМ, 2010. 320 с.
22. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції. Одеса : Гельветика, 2020. 236 с.
23. Сусидко И. П. Симметрии и пропорции в музыке Клода Дебюсси (24 прелюдии для фортепиано) // *Музыкальная конструкция и смысл / Рос. акад. музыки им. Гнесиных ; ред. Ю. Н. Бычков.* Москва, 1999. Вып. 151. С. 107–121.
24. Устюгова Е. Н. Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля. 2-е изд. Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2006. 260 с.
25. Французская поэзия XIX–XX веков : антология = *Poetes francais XIX–XX siecles : anthologie / сост. С. И. Великовский.* Москва : Прогресс, 1982. 671 с.
26. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с пол., вступ. ст. И. Ф. Бэлзы. Москва : Прогресс, 1978. 232 с.
27. Barraqué J. Debussy / éd. rev. et mise à jour par F. Lesure. Paris : Seuil, 1994. 250 p.
28. Bhogal G. Debussy's Arabesque and Ravel's Daphnis et Chloé (1912) // *Twentieth-Century Music.* 2006. Issue 3 (2). P. 171–199.
29. Cafafa M. La Chanson polyphonique française au temps de Debussy, Ravel et Poulenc // *French Studies.* 2019. Vol. 73, Issue 1, January. P. 135–136.
30. Debussy. La musique et les arts (Catalogues d'exposition). Paris : Flammarion, 2012. 205 p.
31. Dempsey A. *Modern Art.* London : Thames & Hudson, 2018. 176 p.
32. Fahr-Becker G. *Art Nouveau.* Köln : Könemann, 2004. 424 p.
33. Goubault C. Maurice Ravel. Le jardin féérique. Paris : Minerve, 2004. 357 p.
34. Jankelevitch V. Debussy et le mystère de l'instant. Paris : Plon, 2019. 318 p.
35. Jankelevitch V. Ravel. Paris : Seuil, 1995. 220 p.
36. Kaminsky P. *Unmasking Ravel: new perspectives on the music.* Rochester : University Rochester Press, 2011. 342 p.
37. Kim K. A teaching guide for Debussy and Ravel: technical and stylistic applications for Korean piano teachers : Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. Denton, 2015. 122 p.
38. Lesure F. Claude Debussy : biographie critique ; suivie du Catalogue de l'œuvre. Paris : Fayard, 2003. 610 p.

39. Lockspeiser E. Debussy, sa vie et sa pensée / trad. de l'anglais par L. Dilé; Suivi de l'analyse de l'œuvre par H. Halbreich. Paris : Fayard, 1989. 823 p.
40. Marnat M. Maurice Ravel. Paris : Fayard, 1995. 828 p.
41. Nectoux J.-M. Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts. Paris : Fayard, 2005. 256 p.
42. Nichols R. The Life of Debussy (Musical Lives). Cambridge : Cambridge University Press, 1998. 194 p.
43. Poletti F. L'Art au XX^e siècle. Les avants-gardes. Paris : Hazan, 2009. 384 p.
44. Puri M.-J. Jankélévitch and the Dilemma of Decadence // Journal of the American Musicological Society. 2012. Vol. 65. P. 241–246.
45. Puri M. J. Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire. Oxford, New York : Oxford University Press, 2011. 263 p.
46. Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal / recueillis par M. Marnat. Paris : Hazan, 1995. 206 p.
47. Rey A. Erik Satie. Paris : Solfeges Seuil, 1988. 187 p.
48. Shibatani N. Contrasting Debussy and Ravel: A Stylistic Analysis of Selected Piano Works and Ondine. A thesis. Doctor of Musical Arts. Rice University, Houston, Texas. Houston, 2008. 142 p.
49. Taruskin R. Oxford History of Western Music : 5 vols. Vol. 4 : Music in the Early Twentieth Century. New York: Oxford University Press, 2009. 880 p.

REFERENCE

1. Baudelaire, Ch. P. (1997). Poet of modern life [Poet sovremennoi zhizni]. Baudelaire Ch. P. *The flowers of Evil. Wreckage. Parisian spleen. Artificial paradise. Essays, diaries. Articles about art* [Tsvety zla. Oblomki. Parizhskii splin. Iskusstvennyi rai. Esse, dnevniki. Stat'i ob iskusstve]. Moscow: Ripol klassik, pp. 788–830 [in Russian].
2. Debussy, A.-C. (1986). Letter A. E. Chausson. Paris. September 6, 1893. Debussy, A.-C. *Selected letters [Izbrannye pis'ma]*. Leningrad: Muzyka, pp. 43–45 [in Russian].
3. Denisov, E. (1986). Some features of the compositional technique of Debussy [O nekotorykh osobennostyakh kompozitsionnoi tekhniki]. Denisov E. *Contemporary music and problems of the evolution of composing technique [Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoi tekhniki]*. Moscow: Sovetskii kompozitor, pp. 90–111 [in Russian].
4. Zharkova, V. (2009). *Walks in the musical world of Maurice Ravel (in search of the meaning of the Master's message) [Progulki v muzykal'nom mire Morisa Ravelya (v poiskakh smysla poslaniya Mastera)]*. Kiev: Avtograf, 528 p. [in Russian].
5. Zharkova, V. (2015). The birth of music from the spirit of poetry by Stephen Mallarmé (“Three Poems of Mallarmé” by Claude Debussie and Maurice Ravel) [Rozhdenie muzyki iz dukha poezii Stefana Mallarme («Tri poemny Mallarme» Kloda Debyussi i Morisa Ravelya)]. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho]*. Issue 116: *Communicative organization of a musical work [Komunikatyvna orhanizatsiia muzychnoho tvor]*. Kyiv, pp. 3–13 [in Russian].
6. Zenkin, K. (2019). *Piano miniature and the ways of musical romanticism [Fortepiannaya miniatyura i puti muzykal'nogo romantizma]*. Moscow: Yurait, 409 p. [in Russian].
7. Zinich, E. (2004). *Plasticity in M. Ravel's ballet music (in the aspect of interaction of arts) [Plastichnost' v baletnoi muzyke M. Ravelya (v aspekte vzaimodeistviya iskusstv)]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National music academy of Ukraine. Kiev, 213 p. [in Russian].
8. Zinich, E. (2009). *Plasticity in M. Ravel's ballet music (in the aspect of interaction of arts) [Plastichnist' v baletnii muzitsi M. Ravelya (v aspekti vzaemodii mistetstv)]*. The Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv, 231 p. [in Ukrainian].

9. Klimova, N. (2011). “Pelléas and Melisande” by C. Debussy. On the question of the essence of French musical symbolism [«Pelleas i Melizanda» K. Debyussi. K voprosu o sushchnosti frantsuzskogo muzykal'nogo simvolizma]. *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. R. Glier Kyiv Institute of Music. Issue 40. Kyiv, pp. 98–105 [in Russian].

10. Klimova, N. (2014). *Opera House by Claude Debussy: Symbolist Aspects of Organization [Opernyi teatr Kloda Debyussi: simvolistskie aspekty organizatsii]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kiev, 196 p. [in Russian].

11. Klimova, N. (2014). The first picture of the opera by Claude Debussy “Pelléas et Mélisande” as a key to understanding the concept of opera [Pervaya kartina opery Kloda Debyussi «Pelleas i Melizanda» kak klyuch k ponimaniyu kontseptsii opery]. *Kyiv Musicology [Kyivske muzykoznavstvo]*. R. Glier Kyiv Institute of Music. Issue 48. Kyiv, pp. 171–179 [in Russian].

12. Kokoreva, L. (2010). *Claude Debussy [Klod Debyussi]*. Moscow: Muzyka, 496 p. [in Russian].

13. Korchova, O. (2020). *Musical modernism as terra cognita [Muzychnyi modernizm yak terra cognita]*. Kyiv: Muzychna Ukraina, 490 p. [in Ukrainian].

14. Kupets, L. (2007). West and East: the history of culture in the epistolary heritage of Claude Debussy [Zapad i Vostok: istoriya kul'tury v epistol'yarnom nasledii Kloda Debyussi]. *Society. Environment. Development [Obshchestvo Sreda. Razvitie]*. Saint Petersburg, No. 4, pp. 89–96 [in Russian].

15. Li Qing. (2018). *Chamber and vocal work of Claude Debussy: principles of working with poetic text [Kamerno-vokalna tvorchist Kloda Debyussi: pryntsyypy roboty z poetychnym tekstom]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv, 234 p. [in Ukrainian].

16. Lotman, Y. (2000). Culture as collective intelligence and problems of artificial intelligence [Kul'tura kak kollektivnyi intellekt i problemy iskusstvennogo razuma]. Lotman, Y. *Семіосфера [Semiosfera]*. Saint Petersburg: Iskustvo, pp. 557–567 [in Russian].

17. Lukovskaya, S. (2005). *Vocal miniatures by C. Debussy to words by P. Verlaine in the context of the chamber-vocal creativity of the composer [Vokal'nye miniatyury K. Debyussi na slova P. Verlena v kontekste kamerno-vokal'nogo tvorchestva kompozitora]*. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kiev, 188 p. [in Russian].

18. Malherbe, H. (1964). Monsieur Debussy and the “Martyrdom of Saint Sebastian” [G-n Debyussi i «Muchenichestvo svyatogo Sebast'syana»]. Debussy, A.-C. *Articles. Reviews. Conversations [Stat'i. Retsenzii. Besedy]*. Moscow; Leningrad: Muzyka, pp. 190–193 [in Russian].

19. Blomievskii, D. (1973). *French symbolism [Frantsuzskii simvolizm]*. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. Moscow: Nauka, 301 p. [in Russian].

20. Podoroga, V. (1989). The world without consciousness (the problem of corporeality in the philosophy of F. Nietzsche) [Mir bez soznaniya (problema telesnosti v filosofii F. Nitsshe)]. *The problem of consciousness in modern Western philosophy: criticism of some concepts [Problema soznaniya v sovremennoi zapadnoi filosofii: kritika nekotorykh kontseptsii]*. Moscow: Nauka, pp. 15–31 [in Russian].

21. Redya, V. (2010). “There are subtle powerful connections...”. Integrative Processes in the Music of the Silver Age [«Est' tonkie vlastitel'nye svyazi...». *Integrativnye protsessy v muzyke Serebryanogo veka*]. National Academy of Culture and Arts Management. Kiev, 320 p. [in Russian].

22. Samoilenko, O. (2020). *Psychology of art: modern musicological projections [Psykhologhiia mystetstva: suchasni muzykoznavchi proektsii]*. Odesa: Helvetyka, 236 p. [in Ukrainian].

23. Susidko, I. (1999). Symmetries and Proportions in the Music of Claude Debussy (24 Preludes for Piano) [Simmetrii i proporsii v muzyke Kloda Debyussi (24 prelyudii dlya fortepiano)]. *Musical construction and meaning [muzykal'naya konstruktsiya i smysl]*. Gnesins Russian Academy of Music. Issue 151. Moscow, pp. 107–121 [in Russian].

24. Ustyugova, E. (2006). *Style and culture: experience of building a general theory of style [Stil' i kul'tura: opyt postroeniya obshchei teorii stilya]*. Saint Petersburg State University. Saint Petersburg, 260 p. [in Russian].
25. Velikovskii, S. (compiler) and Ginzburg, Yu., comments (1982). *French poetry of the XIX–XX centuries [Frantsuzskaya poeziya XIX–XX vekov]*, anthology. Moscow: Progress, 671 p. [in French; in Russian].
26. Yarotsin'skii, S. (1978). *Debussy, impressionism and symbolism [Debyussi, impressionizm i simvolizm]*, transl. from Polish by I. Belza. Moscow: Progress, 232 p. [in Russian].
27. Barraqué, J. (1994). *Debussy*. Ed. rev. et mise à jour par F. Lesure. Paris: Seuil, 250 p. [in French].
28. Bhogal, G. (2006). Debussy's Arabesque and Ravel's Daphnis et Chloé (1912). In: *Twentieth-Century Music*. Issue 3 (2), pp. 171–199 [in French].
29. Cafafa, M. (2019). La Chanson polyphonique française au temps de Debussy, Ravel et Poulenc. In: *French Studies*. Vol. 73, Issue 1, January, pp. 135–136 [in French].
30. Debussy. (2012). *La musique et les arts (Catalogues d'exposition)*. Paris: Flammarion, 205 p. [in French].
31. Dempsey, A. (2018). *Modern Art*. London: Thames & Hudson, 176 p. [in English].
32. Fahr-Becker, G. (2004). *Art Nouveau*. Köln: Könemann, 424 p. [in German].
33. Goubault, C. (2004). *Maurice Ravel. Le jardin féerique*. Paris: Minerve, 357 p. [in French].
34. Jankelevitch, V. (2019). *Debussy et le mystère de l'instant*. Paris: Plon, 318 p. [in French].
35. Jankelevitch, V. *Ravel*. (1995). Paris: Seuil, 220 p. [in French].
36. Kaminsky, P. (2011). *Unmasking Ravel: new perspectives on the music*. Rochester: University Rochester Press, 342 p. [in English].
37. Kim, K. (2015). *A teaching guide for Debussy and Ravel: technical and stylistic applications for Korean piano teachers*. Dissertation Prepared for the Degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. Denton, 122 p. [in English].
38. Lesure, F. (2003). *Claude Debussy: biographie critique, suivie du Catalogue de l'œuvre*. Paris: Fayard, 610 p. [in French].
39. Lockspeiser, E. (1989). *Debussy, sa vie et sa pensée*. Trad. de l'anglais par L. Dilé; Suivi de l'analyse de l'œuvre par H. Halbreich. Paris: Fayard, 823 p. [in French].
40. Marnat, M. (1995). *Maurice Ravel*. Paris: Fayard, 828 p. [in French].
41. Nectoux, J.-M. (2005). *Harmonie en bleu et or: Debussy, la musique et les arts*. Paris: Fayard, 256 p. [in French].
42. Nichols, R. (1998). *The Life of Debussy (Musical Lives)*. Cambridge: Cambridge University Press, 194 p. [in English].
43. Poletti, F. (2009). *L'Art au XX^e siècle. Les avants-gardes*. Paris: Hazan, 384 p. [in French].
44. Puri, M.-J. (2012). Jankélévitch and the Dilemma of Decadence. In: *Journal of the American Musicological Society*. Vol. 65, pp. 241–246 [in English].
45. Puri, M. J. (2011). *Ravel the Decadent: Memory, Sublimation, and Desire*. Oxford, New York: Oxford University Press, 263 p. [in English].
46. Marnat, M., recueillis (1995). *Ravel. Souvenirs de Manuel Rosenthal*. Paris: Hazan, 206 p. [in French].
47. Rey, A. (1988). *Erik Satie*. Paris: Solfege Seuil, 187 p. [in French].
48. Shibatani, N. (2008). *Contrasting Debussy and Ravel: A Stylistic Analysis of Selected Piano Works and Ondine*. A thesis. Doctor of Musical Arts. Rice University, Houston, Texas. Houston, 142 p. [in English].
49. Taruskin, R. (2009). *Oxford History of Western Music*. In 5 vols. Vol. 4: Music in the Early Twentieth Century. New York: Oxford University Press, 880 p. [in French].

ЖАРКОВА В. Б.

Жаркова Валерия Борисовна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой истории мировой музыки Национальной музыкальной академии Украины имени П. И. Чайковского (Киев, Украина).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>
zharkova_valeriya@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>

МУЗЫКА КЛОДА ДЕБЮССИ И МОРИСА РАВЕЛЯ: СОВРЕМЕННЫЙ ВЗГЛЯД НА ПРОБЛЕМУ СТИЛЕВОЙ ИДЕНТИФИКАЦИИ

Актуальность статьи определена обращением к дискуссионным вопросам стилевой дифференциации творчества ведущих представителей французской музыкальной культуры конца XIX — первой трети XX в. Клода Дебюсси и Мориса Равеля. Факт, что исследовательские рефлексии относительно объединения по принципу «за / против» творческих личностей К. Дебюсси и М. Равеля не утихают более ста лет, свидетельствует об особой остроте данной проблемы и о необходимости поиска современных подходов к осознанию художественной самобытности двух гениальных современников.

Научная новизна. Впервые обозначена разнонаправленность композиторских стратегий К. Дебюсси и М. Равеля через обращение понятия стиля в его междисциплинарном философско-категориальном статусе и выявление его функций идентификации и коммуникации в культурологическом понимании (О. Устюгова); выявлено несходство процессов интеграции культурных явлений эпохи модернизма в новые художественные целостности, обладающие уникальными свойствами, которые целесообразно определять как «стиль Дебюсси» и «стиль Равеля».

Цель статьи — выявить разнонаправленность композиторских стратегий К. Дебюсси и М. Равеля через обращение к основным стилевым функциям идентификации и коммуникации, в широком культурологическом понимании (О. Устюгова); обозначить несовпадение каналов интеграции культурных явлений эпохи модернизма в новые художественные целостности, которые обладают уникальными свойствами как «стиль Дебюсси» и «стиль Равеля».

Методология исследования включает использование исторического, стилевого, компаративного методов.

Основные результаты и выводы. В существующей музыковедческой литературе подчёркивается влияние на формирование индивидуального стиля Дебюсси и Равеля романтизма, постромантизма, импрессионизма, символизма, неоклассицизма, Ар Нуво, модерна. Действительно, каждое из этих направлений имело определенное отражение в творчестве композиторов. Однако выделим в концепционном пространстве многоликих «измов» культурного контекста эпохи модернизма скрытые источники развёртывания творческих интенций двух гениальных современников. Методологическим основанием для этого стала фундаментальная работа Е. Устюговой «Стиль и культура: опыт построения общей теории стиля» (2003).

Е. Устюгова предлагает выйти за пределы понимания стиля как «мигрирующей структуры» (термин Я. Ребане) и удобного «классификационного инструмента» (Ж. Бурнхам) в структурно-типологических исследованиях искусства и перейти к всестороннему изучению сущности данного феномена. Для этого, по мнению исследовательницы, необходимо осуществить две аналитические процедуры. Первая базируется на осознании опыта несовпадения объекта и субъекта, вторая предполагает рассмотрение стиля в аспекте межсубъектной коммуникации.

При таком взгляде на проблему выявления закономерностей формирования и развития культурных феноменов на первый план выходят не столько номинативные параметры

и «гербаризация» жанрово-языковых единиц, сколько осмысление многоуровневых субъектно-объектных отношений, которые образовали данные феномены; «живое воспроизведение» матрицы мировосприятия как каналов связи между «я» и всем, что предстаёт как «не-я».

Творческие пути Дебюсси и Равеля представляют отличные творческие стратегии. Невысказываемые словами, оторванные от всего земного «чистые смыслы», к которым стремился Клод Дебюсси, объединяли его музыку с текстами *поэтов-символистов* и *разрушали границы между «я» и «не-я»*.

В фундаментальных монографиях французских исследователей, посвящённых композитору (Ж. Барраке, Ф. Лезюр, Е. Локспейзер, Г. Хальбрейка и др.), уже давно закрепились мысли, которая остаётся маргинальной для украинского музыковедения: творческой лабораторией композитора была поэзия, а обращение Дебюсси к поэтическому слову на протяжении всех творческих десятилетий постоянно расширяло смысловые горизонты его «художественных реальностей».

Духовные интенции Дебюсси сливались в едином звучании-свечении в неделимом пространстве бытия. Слово во всех его измерениях (от буквального до метафизического) указывало на этапы процесса растворения личностного «я» и выхода за пределы (au-délà) устоявшихся форм художественного выражения. Поэтому разного рода названия (или «послесловия», как в «Прелюдиях»), эпитафии, многочисленные сверх-подробные ремарки оставались неотъемлемой составляющей целостной звуковой структуры — безупречно организованной и завершённо-прекрасной, как изысканные восточные безделушки, которые так любил композитор. Его музыкальный язык, разрушающий связи во времени между прошлым и будущим (отказ от системы функциональных ладотональных тяготений, которые следует «растягивать» в музыкальной памяти), создавал определённое соответствие («здесь и сейчас») с феноменом бытия.

Отсюда — такие характеристики музыкальных произведений композитора: 1) безупречная конструкция целого, которая «продумана до мельчайших деталей» (Э. Денисов), создаёт тонкие разноуровневые «соответствия» и симметрии (Н. Климова, И. Сусидко); 2) тотальная тематизация фактуры (К. Зенкин); 3) самодостаточная смысловая выразительность «чистых звуковых форм» (К. Зенкин), которые становились воплощением «томительной жажды неоспоримо чистого» (С. Великовский).

Эти свойства стиля К. Дебюсси открывают возможность слушателю попасть в наполненные чистой красотой духовные измерения, которые так привлекали последователей Ш. Бодлера. Пользуясь типологией субъектно-объектных отношений, предложенной А. Устюговой, стиль Дебюсси можно отнести к парадигме скрытой субъектности. Дебюсси хорошо осознавал свою «не-романтическую» позицию, которая отрицала акцентирование «я».

Художественные устремления Мориса Равеля более явно резонируют с творческими установками художников стиля *Ар Нуво*, которые искали новые формы *пластической выразительности* преимущественно в пространственных видах искусства. Думается, что именно с этим направлением связано определяющее для творческого кредо композитора особое ощущение пластичности музыкального материала и всей музыкальной композиции как уникального пластического феномена.

Само понятие «пластичность» указывает на такую связь между скоординированными явлениями, которая проступает через перевоплощения (преобразования) определённой материальной субстанции, когда мы держим в памяти её выходные характеристики. Тогда широко представлены в творчестве композитора балетные произведения, а также рельефно обнаружена в его музыке опора на танцевальные жанры (и шире — различные виды пластики жеста и движения) открывают скрытый базис мышления композитора. Такой подход позволяет по-новому оценить связи Равеля с античным наследием (симптоматично, что своё первое «взрослое» произведение, преданное печати, композитор назвал «Античный менюэт») и осознать смыслы постоянных античных реминисценций, которыми он наполнял свою жизнь.

Как настоящий денди, который пропускает через себя вибрации мира, Равель чутко на них реагирует и «отсекает» случайные, «уродливые», «лишние». Отсюда — особая красота создаваемых композитором художественных структур, они выстраиваются не в «отфильтрованном» идеально-прекрасном измерении, но в пространстве мерцающих противоположностей (телесное — лишённое телесности, знакомое — неизвестное, ожидаемое — такое, что удивляет). Присущее Равелю тяготение к графической рельефности мелодической линии, лишённой гармоничной поддержки рифмуется с «знаменитыми линиями Ар Нуво» (Fahr-Becker Gabriele) и особенно отчётливо характеризует поздние произведения композитора.

Небытовой регистр смысловых ревербераций происходящего в процессе метаморфоз в музыке композитора (его *пластического вопрошания* относительно экзистенциальный природы исходного материала) требовал особой слушательской отзывчивости. Мистификации, сокрытие за маской, игры со слушателем — это привычные коммуникативные стратегии Равеля. Поэтому, по типологии субъектно-объектных отношений, предложенной Е. Устюговой, в случае Равеля можно говорить о парадигме «открытой субъектности», которой свойственна прямая направленность субъекта на самого себя. Отсюда — характерный для Равеля принцип автоцитирования. Квинтэссенцией его использования предстают поздние произведения композитора — опера «Дитя и волшебство» (уникальный музыкальный дневник, позволивший заглянуть в наиболее скрытые сферы личностной и творческой жизни композитора), а также Фортепианный концерт *соль мажор* — дендистская *summa summarum* всего предыдущего творческого пути композитора.

Игра «соответствий» (Ш. Бодлер) была проявлена композиторами различными способами и обуславливала различные каналы коммуникации. Дебюсси делает смысловой единицей семантику звукового образования, обращается к слушателю выразительностью самой структуры, поэтому он всегда подчёркивает, обращается к элитарному слушателю. Равель же скрывается за масками и театральными иллюзиями. Ему нужен слушатель, который обладает культурой дистанции (широкими смысловыми контекстными полями). Связанные с музыкальными текстами контекстные слои выражают ту «степень удалённости» от объекта внимания, которую выбирает сам композитор и параметры которой постоянно меняет. Поэтому Равель никогда не обращается дважды в уже использованной им жанровой, стилевой или стилистической модели.

Итак, если произведения К. Дебюсси можно воспринимать «с чистого листа» из-за их структурной завершенности и смысловой герметичности, то произведения М. Равеля требуют от слушателя знания музыкального контекста и готовности выкладывать его «складка за складкой» (Ж. Делез) в новые смысловые проекции.

Французская культура на рубеже XIX–XX веков искала средства создания «состояния резонанса» (Г. Башляр) как чрезвычайного впечатления, «пробуждения», без которого человек не может состояться. В этом направлении двигался и Дебюсси, который опирался любым попыткам изобразительно-программного толкования его произведений, и Равель, который всегда подчёркивал необходимость визуального воплощения его музыки, но при этом красноречиво называл Малларме «единственным поэтом». Поэтому только через выявление всех «соответствий» эпохи тотальной смены творческих ориентиров и отход от однозначных стилизованных «аватарок» можно почувствовать её сущностные открытия. Исследование линий пересечения музыки Дебюсси и Равеля с различными художественными явлениями прошлого и современности освещает определенные отражения «стиля эпохи», однако осознание глубинных закономерностей творческой манеры двух современников требует разграничения дефиниций «стиль Дебюсси» и «стиль Равеля» и требует их дальнейшего изучения.

Ключевые слова: творческая фигура Клода Дебюсси, творческая фигура Мориса Равеля, стиль, эпоха модернизма, символизм и музыка, Ар Нуво и музыка, слово в музыке, пластичность в музыке.

VALERIYA ZHARKOVA

Zharkova, Valeriya — Doctor of Art, Professor, Head of the World Music History Department of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kiev, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3706-3481>

zharkova_valeriya@ukr.net

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2021.130.231181>

**MUSIC BY CLAUDE DEBUSSY AND MAURICE RAVEL:
A MODERN VIEW OF THE PROBLEM OF STYLE IDENTIFICATION**

The relevance of the article is determined by the appeal to the debatable issues of stylistic differentiation of the works by Claude Debussy and Maurice Ravel as the French musical culture leading representatives of the late 19th and the first third of the 20th centuries. The research reflections about the connections between Debussy and Ravel on the principle “for / against” have not subsided for more than a hundred years. This testifies to the special urgency of this problem and the need to search for modern approaches to understanding the artistic identity of two brilliant contemporaries.

Scientific novelty. For the first time, the multidirectionality of the composing strategies by Debussy and Ravel is indicated through the the concept of style in its interdisciplinary philosophical-categorical status and the explanation of its functions of identification and communication in the general cultural understanding (O. Ustyugova). For the first time the difference between the cultural phenomena processes integration in the era of modernism into the new artistic wholes, with unique properties, which is appropriate to define as “Debussy’s style” and “Ravel’s style”, is revealed.

The purpose of the article is to reveal the multidirectionality of the composing strategies of Debussy and Ravel through an appeal to the main stylistic functions of identification and communication in general cultural understanding (O. Ustyugova); to designate the non-coincidence of channels of integration of cultural phenomena in the era of modernism into new artistic wholes, which have unique properties such as “Debussy’s style” and “Ravel’s style”.

The research methodology includes the use of historical, stylistic, comparative methods.

Main results and conclusions. The existing musicological literature emphasizes the influence of romanticism, post-romanticism, impressionism, symbolism, neoclassicism, Art Nouveau, moderne style on the formation of the individual style of Debussy and Ravel. Each of these directions had a certain reflection in the work of composers. However, let us try to highlight in the conceptual space of the many-sided “isms” of the cultural context of the era of modernism the hidden sources of the deployment of the creative intentions of the both brilliant contemporaries. We will choose the fundamental work of E. Ustyugova “Style and Culture: Experience of Building a General Theory of Style” (2003) as a methodological basis for this.

E. Ustyugova proposes to go beyond the understanding style as a “migratory structure” (term by J. Rebane) and a convenient “classification tool” (J. Burnham) in structural and typological studies of art and move on to a comprehensive study of the essence of this phenomenon. For this, according to the researcher, it is necessary to carry out two analytical procedures. The first is based on the awareness of the experience of the mismatch between the object and the subject. The second involves considering the style in the aspect of intersubjective communication.

With this view on the problem of identifying the patterns of formation and development of cultural phenomena, it is not the nominative parameters and the “herbarization” of genre-linguistic units that come to the fore, but the comprehension of the multilevel subject-object relations that

formed these phenomena; “live reproduction” of the matrix of the world perception as channels of communication between the “I” and everything that appears as “not-I”.

The creative paths of Debussy and Ravel represent different creative strategies. The “pure meaning”, unspeakable by words and free from all earthly, to which Debussy aspired, creates parallels with the texts of symbolist poets and destroy the boundaries between “I” and “not-I”.

In the fundamental monographs of French researchers dedicated to the composer an idea has long been entrenched: the composer’s creative laboratory was poetry, and Debussy’s address to the poetic word throughout all his creative decades constantly expanding the semantic horizons of his “artistic realities”.

Debussy’s spiritual intentions merged into a single sound-glow in the indivisible space of being. The word in all its dimensions (from literal to metaphysical) indicated the stages of the process of dissolving the personal “I” and going beyond (au-delà) the established forms of artistic expression. Therefore, various kinds of the names (or “afterwords”, as in the Preludes), epigraphs, numerous super-detailed directions remained an integral part of an integral sound structure. His musical language, destroying the connections in time between the past and the future (rejection of the system of functional gravities that should be “stretched” in musical memory), created a certain correspondence (“here and now”) with the phenomenon of being.

Hence the following characteristics of the composer’s musical works: 1) the impeccable construction of the whole, which is “thought out to the smallest detail” (E. Denisov), subtle multi-level “correspondences” and symmetries; 2) total thematization of texture (K. Zenkin); 3) self-sufficient semantic expressiveness of the “pure sound forms” (K. Zenkin), which became the embodiment of “an agonizing thirst for undeniably pure” (S. Velikovsky).

These properties of Debussy’s style open up the possibility to get into the spiritual dimensions filled with pure beauty, which so attracted the followers of Baudelaire. Using the typology of the subject-object relations proposed by E. Ustyugova, Debussy’s style can be attributed throughout the paradigm of hidden subjectivity. Debussy was well aware of his “non-romantic” position.

The artistic aspirations of Maurice Ravel more clearly resonate with the creative attitudes of Art Nouveau artists, who were looking for new forms of plastic expressiveness mainly in spatial forms of art. It seems that it is with this direction that a special feeling of the plasticity of the musical material and the entire musical composition as a unique phenomenon is associated, which determines the composer’s creative credo.

The concept of “plasticity” indicates such a connection between coordinated phenomena, which appears through the reincarnation (transformation) of a certain material substance, when we keep in memory its output characteristics. Ballet works and the reliance on dance genres (and more broadly, various types of plasticity of gesture and movement) reveal the hidden basis of the composer’s thinking. This approach allows one to re-evaluate Ravel’s connections with the ancient heritage (it is symptomatic that the composer called his first “adult” work, devoted to the press, “Antique Minuet”) and to understand the meanings of constant antique reminiscences with which he filled his life.

Like a real dandy who lets the vibrations of the world pass through himself, Ravel is sensitive to them and “cuts off” random, “ugly”, “unnecessary” ones. Hence — the special beauty of the artistic structures created by the composer. They are built not in a “filtered” ideal-beautiful dimension, but in the space of shimmering opposites (the corporeal — free from the corporeal, the familiar — the unknown). Ravel’s inherent tendency towards the graphic relief of the melodic line creates parallels with the “famous lines of Art Nouveau” (Fahr-Becker Gabriele) and is especially distinct, characterizes the composer’s later works.

The non-everyday register of semantic reverberations of what is happening in the process of metamorphosis in the composer’s music (his plastic questioning about the existential nature

of the source material) demanded a special listener's responsiveness. Mistifications, hiding behind a mask, playing with the listener are Ravel's usual communication strategies. Therefore, according to the typology of the subject-object relations proposed by E. Ustyugova, we can speak here of the paradigm of "open subjectivity", which is characterized by the direct orientation of the subject towards himself. Hence — the principle of auto-citation characteristic of Ravel. The quintessence of its use are the composer's later works — the opera *Child and Magic*, as well as the *Piano Concerto in G major* — the Dandy summa summarum of the composer's previous career.

The game of "correspondences" (Baudelaire) was manifested by composers in various ways and conditioned various channels of communication. Debussy makes the semantics of sound education a semantic unit, appeals to the listener with the expressiveness of the structure itself. Therefore he always emphasizes, appeals to the elite listener. Ravel, on the other hand, hides behind masks and theatrical illusions. He needs a listener who has a culture of distance (who owns wide meaning contextual fields). The contextual layers associated with musical texts express that "degree of distance" from the object of attention, which the composer himself chooses and whose parameters are constantly changing. Therefore, Ravel never turns twice in the genre, style or stylistic model he has already used.

So, if the works by Debussy can be perceived "from scratch" because of their structural completeness and semantic tightness, then the works by Ravel require the listener to know the musical context and readiness to lay it out "fold by fold" (J. Deleuze) in new semantic projections.

At the turn of the 19th and 20th centuries, French culture was looking for a means of creating a "state of resonance" (G. Bachelard) as an extraordinary impression, "awakening", without which a person cannot take place. Debussy and Ravel moved in this direction. Therefore, only through the identification of all the "correspondences" of the era of a total change of creative guidelines and a departure from unambiguous stylistic "avatars" can one feel its essential discoveries. The study of the lines of intersection of the Debussy music and the Ravel music with various artistic phenomena of the past and the present illuminates certain reflections of the "style of the era". However understanding the deep patterns of the creative manner of the two contemporaries requires differentiating the definitions of "Debussy's style" and "Ravel's style" and their further studying.

Keywords: Claude Debussy, Maurice Ravel, style, era of modernism, symbolism and music, Art Nouveau and music, a word in music, plasticity in music.