

Елена Ровенко

ИСКУССТВО КЛОДА ДЕБЮССИ И ОДИЛОНА РЕДОНА В КОНТЕКСТЕ «ФИЛОСОФИИ ВРЕМЕНИ» АНРИ БЕРГСОНА

В середине XIX—начале XX века в науке, философии и искусстве формируется новый тип мышления. Одним из наиболее ярких его представителей стал выдающийся французский философ Анри Бергсон; он создал неповторимую реальность и вывел специфические закономерности мироустройства. Его соотечественники—Клод Дебюсси, Стефан Малларме, Марсель Пруст, Клод Моне, Поль Сезанн, Одилон Редон—также воплощают в своем искусстве новые модели мира. А в случае с Дебюсси, Редоном и Бергсоном можно говорить о подобии сотворенных ими систем мироздания. Главные особенности художественного мира названных мастеров искусства можно описать с помощью фундаментальных категорий философии Бергсона (таких, например, как жизненный порыв и знаменитая *la durée*). Способы развития звуковой или живописной материи, принципы организации формы, как будет показано в статье, находятся в согласии с законами, открытыми Бергсоном. Задача этой статьи состоит в том, чтобы выявить свойства категорий времени, пространства, материи в творчестве Дебюсси и Редона и рассмотреть их в контексте бергсоновской философии¹.

СТИХИЯ И СТИХИЙНОСТЬ. ÉLAN VITAL

Уникальные характеристики пространства и времени и специфические качества материала в творчестве Дебюсси и Редона обусловлены во многом особенностями понимания и восприятия мира в целом. Как Дебюсси, так и Редона привлекало проявление *стихийных сил природы*². «Музыка—искусство свободное, бьющее ключом, искусство, овеянное вольным воздухом, искусство, родственное силам природы—ветру, небу, морю!»—читаем высказывание композитора [9, 187]. Подобные мысли встречаются «между прочим», словно бы «по ходу» размышлений. «По существу, наши художники-симфонисты не уделяют достаточно

Ровенко Елена Владимировна—аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. младший научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки

ревностного внимания красоте времен года. <...> Между тем музыка — как раз то искусство, которое ближе всего к природе, то искусство, которое расставляет природе самые хитрые ловушки» [9, 223]. Внутренняя связь музыки и природы обретает у Дебюсси новое качество, поскольку музыка, по мнению композитора, способна претворить стихийный ритм жизни природы.

Фантазия Редона тоже искала поддержки и обоснования, обращаясь к Природе как к творящему началу. «Я выполнил несколько фантазий с цветочным стеблем, или с человеческим лицом, или пользуясь элементами скелета; эти фантазии, я верю, нарисованы, сконструированы и построены как должно. Они таковы, потому что у них есть *организм*. Всякий раз, когда человеческая фигура не дает иллюзии, что она собирается, образно говоря, выйти из рамы, чтобы *ходить, действовать или мыслить*, это, действительно, не современный рисунок. Никто не может отрицать мою заслугу в том, что я придаю иллюзию *жизни* моим самым ирреальным созданиям», — так характеризовал свои графические работы Редон [20, 28]. «Выслушивание сокровенных изгибов *жизни*» — вот что самое главное для художника [12, 158].

Однако и композитор, и художник не просто созерцали природу, а сосредоточивались на *законах становления, роста и эволюции* в природе и претворяли в своем творчестве эти закономерности. Интересный нюанс: согласно Бергсону, существуют особые свойства эстетического постижения мира, «эстетической способности». «Наш глаз замечает черты живого существа, но как рядоположенные, а не сорганизованные между собой. *Замысел жизни*, простое *движение*, пробегающее по линиям, *связывающее* их друг с другом и придающее им смысл, ускользает от нас. Этот-то замысел и стремится постичь художник, *проникая путем известного рода симпатии внутрь предмета*, понижая, усилием *интуиции*, тот барьер, который пространство воздвигает между ним и моделью» [4, 185].

¹ Привлекая необходимые для раскрытия заявленной темы тексты Бергсона, Дебюсси, Редона и других авторов, мы выделяем наиболее важные, с нашей точки зрения, мысли и выражения курсивом. Во всех приводимых далее цитатах курсив принадлежит автору данной статьи.

² Нельзя забывать, какое место стихии занимают в *образном мире* названных мастеров. Прежде всего, это морская стихия. «К морю я навсегда сохранил истинную страсть» [8, 100], — писал Дебюсси А. Мессаже. По воспоминаниям М. Лонг, Дебюсси говорил: «Море — это всё, что есть самого *музыкального* в мире» [13, 13]. Что касается Редона, то он — «среди немногих европейских художников, которого интересовали необычные живописные качества подводного мира» [15, 71]. «Реальные, визуально воспринимаемые картины моря словно подсказывают художнику образные характеристики для живописного пространства его картин, — пишет исследователь о Редоне. — Интерес к тайнам морских глубин еще раз подчеркивает существенный аспект в мировосприятии Редона — ощущение тотального органического единства Универсума <...> Художник находит для этого единства визуальное выражение во *всех фундаментальных стихиях*, создающих мир: земле, воде, огню и воздухе. Образы этих четырех элементов, сотканые цветом, составляют символическое пространство живописи мастера во всех его измерениях — семантическом, ценностном, эстетическом» [15, 70–71].

Думается, все сказанное с необходимыми поправками можно отнести и к творчеству Дебюсси, с той лишь оговоркой, что стихию пламени он ощущал именно как стихию света. «*Ощущение цвета и света у Дебюсси* — иногда почти зримое, и свободное и непринужденное движение звуковых потоков в “Море”, “Ноктюнах” или “Играх” гораздо ближе к непосредственному ощущению живой природы, нежели все звукообразительные эффекты Рихарда Штрауса», — замечал Э. Денисов [10, 111]. М. Лонг так характеризует «Отражения в воде»: «Поэма агонии света, — как сказал Андре Сюарес, — света, рассеянного волной, где поют три ноты, напряженно-поэтические» [13, 15]. Лонг пишет о «лучистости звука Дебюсси» [13, 34].

И Дебюсси, и Редон действительно постигали замысел жизни и претворяли постигнутое в своем искусстве.

Каковы же условия этого постижения? Какие факторы, согласно Бергсону, необходимы, чтобы наше сознание совпадало с существом какой-либо вещи? Нужно, чтобы оно отвлекалось от готового (*tout fait*) и сосредоточивалось на созидаемом (*se faisant*). Нужно, чтобы, возвращаясь к себе самой, способность видения совпадала с актом воления³. Последнее можно назвать одной из возможных интерпретаций творческого метода и, шире, видения как композитора, так и художника: оба мастера стремились постичь прихотливую игру *созидающих сил мироздания*, то самопроизвольное течение потока жизни, для определения которого Бергсон использовал метафорический образ *жизненного порыва* – *élan vital*.

По Бергсону, жизненный порыв – это *творящая* реальность, являющаяся основой жизни⁴. Жизненный порыв – это усилие самой жизни в ее самораскрытии. Однако напряженное усилие предполагает направленное воздействие, а значит, векторно устремленную энергию⁵, спешащую вырваться наружу, за пределы личного состояния. В одной из бесед Бергсон говорил: «<...> во всяком жизненном движении всегда есть возможность продолжить это движение за пределы актуального состояния. Вот что я хотел выразить “образом”, и я выбрал образ “жизненного порыва” <...>. Этот образ <...> освещает неясный момент факта жизни и дает почувствовать, что движение “продолжается” в самом себе» (цит. по: [5, 311]). Итак, жизнь выплескивается за собственные границы, выплескивается *стихийно* и *непредсказуемо*⁶.

«Каждое новое явление жизни есть *новое творение, изобретение*, осуществляемое *élan vital*, так сказать, путем *гениального вдохновения*...» [14, 85], – этот комментарий Н. О. Лосского можно было бы предпослать любому произведению

³ Н. Лосский комментирует эту формулировку: имеется в виду, что способность видения должна возвращаться к себе самой для самосозерцания и самопостижения [14, 19–20].

⁴ Сам Бергсон уже в конце жизни свидетельствовал, что понятие жизненного порыва – не более чем метафора, но она совершенно необходима; вообще говоря, философ зачастую предпочитал образы и метафоры понятиям. В одном из его писем можно найти этому объяснение: «В такой книге, как “Творческая эволюция” или “Два источника”, образ чаще всего выступает посредником: он необходим, поскольку ни одно из существующих понятий не могло бы выразить мысль автора и автору приходится поэтому ее внушать» (цит. по: [5, 310]). Размышляя о проблеме эволюции, Бергсон заметил, что философия предлагает только два принципа ее объяснения: механицизм или телеологию. Но, говорит Бергсон, «я не принимал ни одну из этих точек зрения, которые соответствуют понятиям, сформулированным человеческим духом с совершенно иной целью, чем объяснение жизни. Нужно расположиться между двумя этими понятиями. Как определить это место? Нужно, чтобы я указал его пальцем, поскольку не существует понятия, промежуточного между “механицизмом” и “целесообразностью”. Образ порыва и есть только это указание. Сам по себе он не имеет никакого значения. Но он его обретет, если читатель захочет расположиться вместе со мной в этом пункте, чтобы выяснить, что можно узнать относительно жизни, а что нельзя. <...> Стало быть, моя так называемая метафора в действительности есть точное и вместе с тем всеохватывающее указание возможных констатаций» (цит. по: [5, 310–311]).

⁵ В «Творческой эволюции» Бергсон связывает понятия энергии (не конкретной энергии, имеющей определенный носитель, а энергии вообще) и напряжения, рассматривая данные понятия как самоценные. Источник энергии Бергсон ищет «во внепространственном процессе» [4, 241], неявно указывая на время как генератор энергии.

⁶ «Нужно <...> с самого начала отвести случайному его долю, и долю весьма значительную», – замечает Бергсон [4, 124] в связи с непредсказуемостью развития жизни.

как Дебюсси, так и Редона, с той лишь оговоркой, что «явление жизни» нужно было бы заменить на «явление искусства». И эта замена совершенно оправдана: ведь любое явление редоновского творчества или творчества Дебюсси создано по непреложным законам природы — законам *развития жизни*, перенесенным в область развертывания материала и становления формы.

По пронизательному замечанию Э. Ансерме, «музыка Дебюсси всегда идет вперед, не возвращаясь вспять, что не исключает повторений отдельных мотивов, но без репризы, — и творческое начало в этом искусстве действует до самого конца» [1, 137]. Говоря о «музыкальности» солнечного заката, сам композитор добавляет: «Для тех, кто умеет смотреть с волнением, — это самый прекрасный урок *развития материала*, урок, записанный в книге, недостаточно изучаемой музыкантами, — я имею в виду книгу Природы <...> Композиторы читают книги глазами старших мастеров и благоговейно перебирают старую звучащую пыль. Это хорошо, но искусство может быть где-то дальше» [9, 140]. Итак, Дебюсси пытается *постичь Природу в ее развитии и становлении*, отсюда — живое ощущение музыкального произведения как развивающегося организма. Что касается Редона, то в этюдах он «тщательно копировал натуру, чтобы понять *законы естественного формообразования* и воспроизвести их в собственном творчестве» [12, 150]. В первую очередь это относится к «черным», или «чернотам» (*les noirs*), как сам Редон называл свои офорты, эстампы, рисунки углем и тушью и другие ахроматические работы. Здесь мастер создает причудливые, небывалые формы, но они следуют логике развития природных структур. В «черных» можно встретить несколько типов форм, аналогичных естественным. Это, например, организмы и их элементы: глаз, эмбрион, крыловидные и реснитчатые образования; спиралевидный стебель, мхи, папоротники, ветви деревьев, колючки терновника и т. п. Один из самых распространенных типов формы — глаз. Назовем некоторые из огромного числа работ, где встречается данный тип: «Куб» (1880, уголь; частная коллекция); «Глаз-шар» (1878; уголь; черный карандаш и белый мел на бумаге; Нью-Йорк, Музей современного искусства); «Галлюцинация» (литография из альбома «В мечте», 1879; Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов); «Зрение, или Глаз» (1881, уголь; Балтимор, Художественный музей); «Глаза Елены, или Глаза возле деревьев» (1882, уголь; Сент-Луис, Художественный музей; см. ил. 1)⁷. Причудливые существа напоминают зародыши или головастики в таких «черных», как: «И затем появляется странное существо...» (без даты, уголь; Нью-Йорк, Музей современного искусства); «Головастик» (1883, уголь и мел; Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер; см. ил. 2); «Химера огляделась вокруг со страхом» (литография из альбома «Ночь», 1886; Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов)⁸. Крылатые существа населяют многие произведения Редона: таковы женщины-ангелы («Пять этюдов обнаженных женщин», около 1864–1865, графитный карандаш; Париж, музей Орсэ; «Женщина-ангел», около

⁷ «Le Cube» (1880, fusain; collection particulière); «Œil-ballon» (1878; fusain, crayon noir et craie blanche sur papier; New York, The Museum of Modern Art); «Vision» (La lithographie de l'album «Dans le Rêve», 1879; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie); «Vision ou L'Œil» (1881, fusain; Baltimore, Baltimore Museum of Art); «Les Yeux d'Hélène ou Yeux dans des arbres» (1882, fusain; Saint Louis, Saint Louis Art Museum).

⁸ «Ensuite paraît un être singulier...» (Sans date, fusain; New York, The Museum of Modern Art); «Têtard» (1883, fusain et craie; Otterlo, Kröller-Müller Museum); «La chimere regarda avec effroi toutes choses» (La lithographie de l'album «La Nuit», 1886; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie).



Ил. 1. О. Редон. «Глаза Елены, или Глаза возле деревьев»
(1882, уголь; Сент-Луис, Художественный музей)

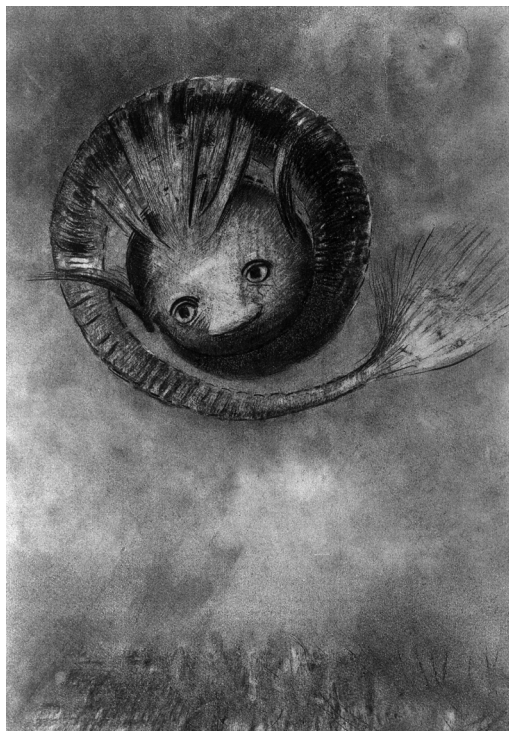
1875–1880, графит; частная коллекция)⁹, парящие в пространстве головы с крыльями («Отрезанная голова», около 1878–1879; уголь, растушевка; Париж, музей Орсэ; «Гном», литография из альбома «В мечте», 1879; Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов)¹⁰, пегасы («Бессильное крыло не подняло зверя над этими черными пространствами», литография из альбома «Истоки», 1883; Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов)¹¹. На стеблях, поднимающихся из хаоса, покачиваются вместо цветков глаз или голова («Возможно, первая попытка зрения осуществилась в цветке», литография из альбома «Истоки»; 1883, Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов; «Болотный цветок, печальная человеческая голова», литография из альбома «В честь Гойи»; 1885, Париж, Национальная библиотека, Кабинет эстампов)¹².

⁹ «Cinq études de femmes nues» (vers 1864–1865, crayon graphite; Paris, musée d'Orsay); «Femme-ange» (vers 1875–1880, mine de plomb; collection particulière).

¹⁰ «Une tête coupée» (vers 1878–1879; fusain, estompe; Paris, musée d'Orsay); «Gnome» (La lithographie de l'album «Dans le Rêve», 1879; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie).

¹¹ «L'aile impuissante n'éleva point la bête en ces noirs espaces» (La lithographie de l'album «Les Origines», 1883; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie).

¹² «Il y eut peut-être une vision première essayée dans la fleur» (La lithographie de l'album «Les Origines», 1883; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie); «La fleur du marécage, une tête humaine et triste» (La lithographie de l'album «Hommage



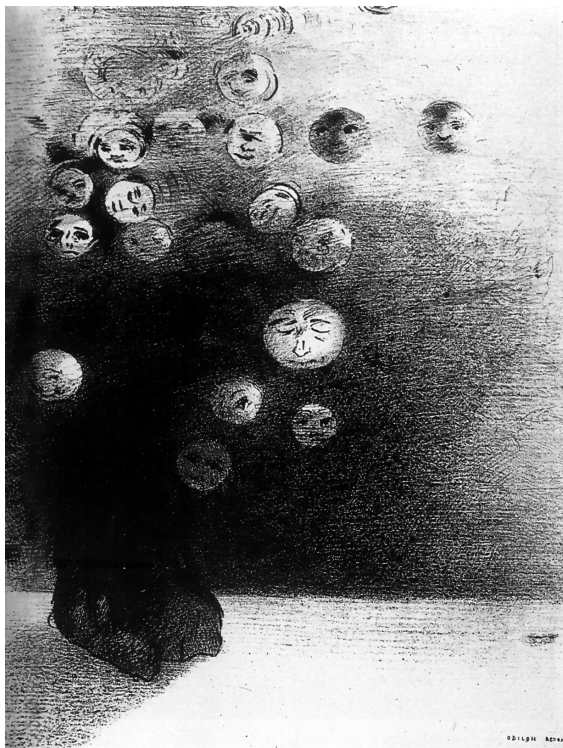
Ил. 2. О. Редон «Головастик»
(1883, уголь и мел; Оттерло, Музей Крёллер-Мюллер)

Очень важно, что внимание художника привлекала именно *самоорганизация* природных форм, саморазвитие организмов — то есть именно проявление творящей функции Мироздания, *élan vital*. Можно сказать, что сосредоточение на *élan vital* и интуитивное постижение способов осуществления этой функции в *окружающем* мире — вот где источник тех законов, по которым живет *художественный* мир Редона. «<...> мы должны считаться с *невидимым, подвижным и трепещущим* миром, который нас окружает и заставляет нас подчиняться неясным и еще неведомым силам», — говорил художник (цит. по: [16, 185]). Это определение мастера как нельзя лучше характеризует скрытую энергию Мироздания, осуществляющуюся в *élan vital*. «Невидимый мир» — это концентрированная вибрация невидимой воли к созиданию, сама бергсоновская *творящая реальность*. Одна из известных литографий Редона прекрасно отражает сущность интуитивного представления художника об этой творящей реальности. Литография носит соответствующее название: «Почему бы рядом с нами не существовать невидимому миру?»¹³ (см. ил. 3). Она словно бы делает доступным восприятию не воспринимаемое в обычных условиях, позволяет зрению уловить волны непроявленной энергии.

Природные закономерности развития и становления в искусстве Дебюсси и Редона дают о себе знать на разных уровнях — от уровня бытия одного звука или

à Goya», 1885; Paris, Bibliothèque nationale de France, département des Estampes et de la photographie).

¹³ Работа 1887 года. Хранится в Кабинете эстампов Национальной библиотеки Франции (Париж).



Ил. 3. О. Редон. «Почему бы рядом с нами не существовать невидимому миру?» (1887, литография; Париж, Кабинет эстампов Национальной библиотеки Франции)

мазка до уровня организации пьесы или картины. Однако развитие жизни может происходить только во времени. Именно новое ощущение времени обуславливает уникальность искусства обоих мастеров, диктуя особенности развития материала и формы. И характеристики художественного времени в творчестве Дебюсси и Редона удивительным образом совпадают со свойствами знаменитой бергсоновской *la durée*¹⁴.

LA DURÉE И ЖИЗНЬ МАТЕРИАЛА

Во-первых, вспомним, что *la durée* предполагает творческую изменчивость¹⁵, довлеющую самой себе; изменение как изобретение. «Вселенная

¹⁴ Напомним, что понятие это трудно переводимо. Чаще всего в работах на русском языке появляется перевод «длительность», «дление», однако исследователи справедливо отвергают эти распространенные переводы. В частности, Н. Лосский пишет о том, что «слова эти не напоминают о том понятии, которое дорого Бергсону», — и предлагает свой эквивалент: «творческое изменение», «творческое течение» [14, 14]. Что же такое *la durée*? По словам Бергсона, «мы воспринимаем ее как поток, в который нельзя войти вновь. Мы хорошо чувствуем, что она — основа нашего бытия и сама субстанция вещей, с которыми мы связаны» [4, 71]. Итак, Бергсон примыкает к тем философам, кто утверждает субстанциальный подход к проблеме времени. «Реальная длительность», «чистая длительность», «истинная длительность» — таковы качественные уточнения понятия *la durée*, вводимые Бергсоном (в русских переводах).

¹⁵ «Сделаем <...> усилие, чтобы воспринять изменчивость такую, какова она есть в своей неделимости: мы увидим, что она есть сама субстанция вещей» (цит. по: [5, 420]).

длится, — говорит Бергсон. — Чем глубже мы постигнем природу времени, тем яснее поймем, что длительность есть изобретение, создание форм, непрерывная разработка абсолютно нового» [4, 47]. «<...> достаточно оказаться перед истинной длительностью, чтобы заметить, что она означает творчество и что если то, что разрушается, длится, то это может быть только в силу солидарности его с тем, что создается. Так выявилась бы необходимость непрерывного роста Вселенной, я хочу сказать, роста ж и з н и реального» [4, 324]. Бергсон вводит термин *temps-invention* (время-изобретение), в противоположность *temps-longueur* (времени-длине), «спатIALIZED» времени, не являющемуся собственно длительностью, а лишь ее пространственной символизацией.

В искусстве Дебюсси изобретение нового и изменение всех параметров музыкального материала затрагивает даже уровень единичного звука, в тех случаях, когда он предстает как *процесс*¹⁶. Конечно, внутреннюю жизнь звука мы проживаем тогда, когда «временной аспект дления дополняется и спатIALIZED аспектом длительности как длины» [19, 9]. Звук должен длиться примерно 1,5 – 6 секунд. Соответственно, мы входим внутрь долгих длительностей. Таковы, например, истаивающие терции, открывающие «Лунный свет» из ранней «Бергамасской сюиты» для фортепиано, или опорные тоны мелодии английского рожка в «Облаках». Специфика заключается в том, что при быстрых темпах и коротких длительностях ощущение процессуального становления музыкального организма переходит на более высокий иерархический уровень (мотив, фраза). И здесь принципом развития служит «модель-процесс» волны. Принцип волны встречался и раньше и был весьма распространен в разные эпохи, скажем, в эпоху романтизма. Но именно у Дебюсси организация волны на макроуровне соответствует организации звука на микроуровне: ведь фазы развития звука, принятые в акустике¹⁷, очерчивают волнообразный профиль развертывания звука во времени.

В музыкальных пейзажах Дебюсси, скажем, таких, как фортепианные прелюдии «Шаги на снегу», «Мертвые листья», «Вереск», симфоническая «Прелюдия к полудню фавна» «внутри непрерываемой, неделимой на слух длительности происходят важные тембровые и высотные и з м е н е н и я» [19, 18]. Названные

¹⁶ Исследователи рассматривают звук Дебюсси в двух аспектах: как «атомарную точку» и как «процесс». По мысли С. В. Чащиной, в творчестве Дебюсси главным оказывается «последовательное движение от модели звука-атома к модели звука-процесса, что делает композитора “предтечей” многих сонористических поисков в музыкальной культуре второй половины XX века» [19, 19]. У К. В. Зенкина тоже встречается понятие «звукоатомов» как «строительных кирпичиков» [11, 227]. В той же работе прослеживается мысль о двойственном звукоощущении, присущем композитору, и, соответственно, о двойственном характере звука у Дебюсси. «Отталкиваясь от амбивалентности, присущей шопеновскому звукоощущению, Дебюсси намного ее усиливает. Такие состояния фортепианного звука Дебюсси, как педальная иллюзорность или “валторновая” безатаковость, с одной стороны, и, с другой, ударность, “клавесинная” токатность — это лишь крайние участки артикуляционного спектра Дебюсси, в той или иной мере присутствующие в каждом звуке его музыки. Парадоксальную двойственность звука Дебюсси выразить словами очень трудно <...>» [11, 223]. Приведенные характеристики относятся, разумеется, не только к его фортепианной музыке. Кроме того, очевидно, что при двойственности звука *преобладание* тех или иных его качеств («атаковости» или «мягкой затуханности») *напрямую* связано с *преобладанием* в нашем восприятии «атомарных» или «процессуальных» качеств звука соответственно.

¹⁷ Атака, остановка (короткая стабилизация после подъема), спад (звук переходит в установившееся состояние), удержание (постоянный, стационарный уровень), затухание.

фазы развития звука соответствуют последовательным этапам внутризвукового становления: «Формируется целый рисунок развития данной звучности во времени, и это развитие дано в континуальном режиме: его невозможно (или почти невозможно) дискретизировать» [там же]. Действительно, изменение звука Дебюсси во времени *неделимо*, несмотря на то, что мы ощущаем определенные этапы его развертывания. По Бергсону, *la durée* «сама по себе <...> заключается в неделимом и целостном поступательном движении» [2, 43–44]. При этом смена фаз предполагает *качественное* изменение звучания, а не просто количественную разность, скажем, громкости или иных параметров звука. Ведь звук у Дебюсси обладает *неоднородностью*¹⁸, а это возможно лишь при качественном изменении звука. Бергсоновская *la durée* также характеризуется качественностью и неоднородностью. «<...> каждое качество есть изменение», — утверждает философ [4, 288]; и, наоборот, творческое изменение — это качественное изменение, предполагающее трансформацию, обретение новых свойств, что как раз исключает всякую однородность реального времени¹⁹.

Опять же, если темп достаточно быстрый, а фактура образована россыпью «звуков-атомов» или переплетенными гирляндами мелодий-арабесок, то понятие «неделимой звучности» относится уже не к отдельному звуку, а к звуковым «клубам» и «гроздьям», внутри которых единичные звуки, сливаясь, уже не воспринимаются на слух. Такие неделимые звучности зачастую кластеровидны, как в прелюдиях «Туманы» и «Фейерверк», или представляются результатом суммирования в слуховом восприятии нескольких фактурных и тематических пластов, как в некоторых эпизодах «Моря».

Внутреннее саморазвитие звука неотделимо от понятия *жизни звука, его жизненного цикла* от рождения и становления до затухания. Это саморазвитие есть процесс²⁰, не только происходящий во времени, но и *творящий само время*, неотделимое от развертывания звука. Вспомним бергсоновскую самоценность процесса, перехода как такового, его субстанциализацию²¹ — и одновременно предельное сближение *élan vital*, реальности и длительности²². А поскольку в концепции Бергсона реальность выступает как изменения *напряжения* или *энергии*, постольку реальность и, в частности, длительность, есть динамическое становление²³. Аналогично, процессуальный звук обладает *энергией, неравно-*

¹⁸ С. Чашина указывает, что любой звук обладает гетерогенной природой, иными словами, он неоднороден (см. [19, 6]). Такие параметры, как амплитуда, спектральный состав звукового колебания изменяются во времени. Разумеется, сказанное относится к любому звуку, но именно в звуке Дебюсси ухо различает постепенные изменения указанных параметров.

¹⁹ Время, «рассматриваемое как бесконечная и однородная среда, есть только призрак пространства, неотступно преследующий рассудочное сознание» [3, 92].

²⁰ О процессуальности звука Дебюсси пишут многие исследователи, в частности, С. Чашина и К. Зенкин. Чашина, анализируя концепцию музыкальной длительности в инструментальном творчестве Дебюсси, трактует длительность собственно как дление без четких границ. Такая длительность-дление существует не как эталон меры и даже не мерность как таковая, а как процесс, довлеющий сам себе.

²¹ В «Восприятии изменчивости» Бергсон пишет: «Изменчивость довлеет самой себе, она и есть сама вещь», она есть «нечто самое субстанциальное и самое прочное» (цит. по: [5, 418]). «Есть изменения, но нет меняющихся вещей: изменчивость не нуждается в подпоре» (цит. по: [5, 420]).

²² См. [4, 236, 341].

²³ «Реальность — дух или материя — предстает нам как непрерывное становление. Она создается или разрушается, но никогда не является чем-то законченным» [4, 264].

мерно распределенной во всей длительности звука (ведь происходящие внутри звука процессы непрерывно меняют его качественные характеристики); его развитие обладает динамикой, поскольку его «жизненный цикл» имеет различные фазы и характеризуется нерегулярностью и неравномерностью протекания.

Разумеется, качественное становление и развитие происходит *непрерывно*, так как любая остановка препятствует стихийному жизненному порыву. По словам Бергсона, «реальная длительность означает одновременно и неделимую непрерывность, и творчество» [4, 37]. Однако непрерывность предполагает, что в природе нет обособленных, отграниченных сущностей, отделенных от других и замкнутых в себе. В художественном мире Дебюсси звук также принципиально *открыт*, разомкнут в бесконечность²⁴. «<...> композитор стремится открыть ресурсы, связанные с вуалированием, сглаживанием “границ” звука», — замечает С. Чащина [19, 18]. *Звук оказывается подвижной энергетической единицей, и энергия каждого звука проживает особый жизненный цикл, ничем не прерываемый и преобразующийся в энергетический цикл следующего звука.*

Аналогичные свойства материала выявляются в работах Редона. Материал для художника был своего рода стихией, энергетические всплески которой рождают все многообразие художественных образов; стихией, подобной природным стихиям. Материал — «импровизатор», наделенный волей к созиданию. Известно, что мастер мыслил материал как своего рода партнера, обладающего собственной креативной силой²⁵. Рука художника почти самопроизвольно чертит на листе «углем, карандашом, чем угодно, и он становится *живым*» (цит. по: [16, 187]). Иными словами, нанесение красочного материала на холст подобно прикосновению Демиурга, которое оживляет и одухотворяет, — в этом и есть осуществление функции *élan vital*.

Мазки краски или штрихи угля *постепенно* заполняют живописную поверхность. Первоначальные образы эволюционируют и меняются *в процессе* реализации воли материала к становлению. Движение живописной материи, направляемое стремлением к созиданию, непрерывно, как *непрерывно изменение* ее качеств по мере развития. Как и художественный мир Дебюсси, мир Редона характеризуется *неделимостью изменения*, которое, по Бергсону, обуславливает непрерывность и неразрывность мирового потока; а последние качества придают ему «характер прогрессивного, творческого, жизненного течения» [14, 14]²⁶. Аналогичную картину мы видели в искусстве Дебюсси. В искусстве Редона эволюция материала тоже порождает *время-изобретение*. Мы можем говорить, что развитие материала выражается в его движении, так как, по Бергсону, движение — это вид творческого изменения (*durée*)²⁷. И, как и в мире Дебюсси, у Редона

²⁴ Например, К. Зенкин пишет об «открытости и устремленности в бесконечность», присущей звуку Дебюсси [11, 235].

²⁵ Художник считал, что у материала есть свой гений. Редон прямо говорит о том, что, по его мнению, искусство, основанное на воображении, во многом зависит от *воздействия материала на художника*. Предварительный замысел вообще относителен: те или иные материалы по-своему направляют руку мастера, подсказывая непохожие сюжеты, «потому что действительно чуткий художник по-разному воспринимает разные материалы» (цит. по: [16, 187]). Метод Редона можно назвать *сотворчеством с материалом*.

²⁶ «Сохранение прошлого в настоящем есть не что иное, как неделимость изменения», — замечает Бергсон (цит. по: [14, 14]).

²⁷ «Подобно всякому творческому изменению (*durée*), движение есть акт неделимый; оно не суммируется из множества положений, а есть сплошное течение превращения; бесконечная

мы встречаем самоценность изменения, о которой говорил Бергсон. В произведениях Редона нет меняющихся вещей, а есть лишь поток материала; вернее даже, материал развертывается по мере течения самодовлеющего потока, — вспомним особенности метода «сотворчества с материалом».

Более того, указанная самоценность изменения рождает очень интересный эффект развития материала в произведениях как Дебюсси, так и Редона. Поскольку, по Бергсону, изменение субстанциально, постольку оно осуществляется беспрестанно, иначе его бытие было бы прервано. А значит, покоя и стационарного состояния в мире быть не может. «Изменение происходит непрерывно и *само состояние является уже изменением*» [4, 40]; «<...> нет существенной разницы между переходом от одного состояния к другому и пребыванием в одном и том же состоянии. Но именно потому, что мы закрываем глаза на непрерывное изменение каждого <...> состояния, мы и обязаны, — когда это изменение становится столь значительным, что привлекает наше внимание, — назвать его новым состоянием, появившимся рядом с предыдущим» [там же]²⁸. Из приведенного фрагмента видно, что состояние представляет собой невидимое, подспудное изменение, или, вернее, накопление изменения, приводящее постепенно к обретению нового качества. Близкую картину мы наблюдаем в художественном мире как Дебюсси, так и Редона. То или иное состояние звукового или живописного материала — это определенная фаза в его становлении, по мере прохождения которой едва заметно меняются качественные характеристики материала (лад, ритм, фактура; цвет, плотность, структурированность), — пока вдруг слушатель или зритель с удивлением обнаруживает, что развитие перешло в новую фазу. «С первого взгляда, бросаемого на мир, прежде даже, чем различать в нем *тела*, мы различаем *качества*. Цвет следует за цветом, звук — за звуком, сопротивление — за сопротивлением и т. д. *Каждое из этих качеств*, взятое отдельно, есть *состояние*, которое как бы с упорством остается неизменным, неподвижным в ожидании, пока другое состояние его сменит. А между тем при анализе каждое из этих качеств распадается на огромное количество элементарных движений. Считать ли это вибрациями или еще чем-либо, остается неизменным тот факт, что каждое *качество есть изменение*» [4, 288]. Это исследование понятий качества и состояния прекрасно отражает сущность не только бергсоновской реальности, но и художественных миров Дебюсси и Редона²⁹.

Состояния материала, конечно, *вовсе не фиксированы*, иначе функция *élan vital* не могла бы осуществиться, а творческое течение (*la durée*) оказалось бы раздроблено, и поток становления распался бы. В. П. Бобровский, характеризуя мир Дебюсси, говорит о «развитии, исходящем из одного стимула, при котором контрасты возникают как сменяющие друг друга наплывы, как изгибы в русле единого потока» [6, 243]. В роли темы здесь оказывается, по Бобровскому, мелодическое ядро, понимаемое как «тематический импульс», «тема-эмбрион», «комплекс интонаций, способный дать жизнь новой теме» [6, 21]. Примечательна мысль Денисова о выведении «всех компонентов музыкальной ткани из одного

делимость принадлежит не движению, а существующей в нашем представлении законченной траектории движения» [14, 69].

²⁸ Бергсон здесь говорит о психологическом состоянии, но во многих трудах он распространяет приведенные выводы на особенности жизни природы вообще.

²⁹ В современной Дебюсси живописи аналогичное понимание качества как изменения можно увидеть в произведениях Клода Моне или, например, Огюста Ренуара, который считал, что его полотна созданы вариациями света.

ядра» и о сознательном избегании «возвращения материала в его первоначальной форме» [10, 99].

В работах Редона развитие также исходит из одного стимула, из первоначального движения брошенных наугад штрихов, и, аналогично, одна стадия развития плавно модулирует в другую без резкого перехода. Мы можем проследить лишь общую направленность развития материала и постепенное изменение его *качеств*: ладовой краски, ритмических и метрических параметров у Дебюсси; цвета, яркости и насыщенности тона у Редона; плотности, фактурности у обоих мастеров.

Качественное развитие стихии материала и претворение его энергии в становящийся музыкальный или живописный образ — в этом все искусство Дебюсси, в этом весь творческий метод Редона. Отвердевших, недвижных, стабильных и неизменных структур нет ни в звуковом мире Дебюсси, ни в редоновских произведениях. Ставшее в творчестве этих мастеров — лишь крайняя степень замедления становления, то есть движения материи, понятого как становление. Возможно, и композитор, и художник чувствовали, что в природе нет полного покоя, что, говоря словами Бергсона, с помощью интуиции мы становимся способны «видеть в движении самое простое и ясное, а в неподвижности лишь крайнюю границу замедления движения, границу, может быть мыслимую, но неосуществимую в природе» (цит. по: [14, 19–20]). Подлинное движение, по Бергсону, имеет *абсолютный* характер. «<...> движение нужно считать абсолютным: оно абсолютно как изменение, причем не в отдельных частях материи, а в материи в целом, — комментирует позицию Бергсона И. Блауберг. — И движение это, по Бергсону, не количественно, а качественно» [5, 200].

Движение в художественном мире как Дебюсси, так и Редона всегда есть *внутреннее изменение*, иными словами — это *абсолютное* движение, присущее либо *самим* художественным образам, либо *самому* звуковому или живописному материалу. «Столь частый у Дебюсси эффект полета звука в пространстве (повисающие лиги), его растворение в тишине говорит о том, что отдельный звук понимается как движение — концентрированный, атомарно-первичный символ слияния, совпадения вещной определенности и непрерывной изменчивости, текучести» [11, 229]. Очень интересное ощущение данного феномена у Дебюсси присуще В. Бобровскому. Он говорит о «воплощении движения» как об особой «образной сфере» произведений французского мастера, причем, по мнению музыковеда, «Дебюсси привлекает движение как своего рода интонация — ради воплощения красоты самого движения» [6, 242–243]. Бобровский пишет о стремлении композитора «передавать объект в движении, непрестанном становлении в условиях усиления фонизма гармоний» [6, 243].

ФОРМА КАК РИТМ ЖИЗНИ МАТЕРИАЛА

Понятно, что форма в этом случае возникает спонтанно, как результат стихийного становления материала, зависит от его свойств и не может быть стабильной, устойчивой, детерминированной и *предсказуемой*. «При организации <...> формы Дебюсси опирается не на установленные нормы, а исходит из внутренних потенциальных возможностей материи, порождающего собственную логику развертывания формы», — замечает Э. Денисов [10, 93], опираясь на известное высказывание композитора о «необходимости изобретения новых форм». Это очень похоже на редоновское «сотворчество с материалом».

Отмеченная особенность проявляется на разных уровнях становления живописного или музыкального организма. И как первые, брошенные наугад линии и цветные пятна обуславливают тип и дальнейшее движение материала, а также конкретный вид будущей формы, — так и избранный Дебюсси звуковой первоэлемент определяет путь и метод развития музыкальной формы и звуковой материи.

По словам С. Чащиной, «процессуальное начало, охватывающее организацию микропроцессов внутри звука, распространяется и на организацию формы в целом» [19, 17]. «Открытость (звука, интонации, темы) становится и принципом композиции», — замечает К. Зенкин [11, 233]. «Форма у Дебюсси по своей сущности скорее органично прорастающая, чем архитектурная», — указывает Э. Ансерме [1, 137]. Сам композитор писал Ж. Дюрану: «<...> я все более и более убеждаюсь в том, что музыку, по самой ее сущности, нельзя отливать в строгие и традиционные формы. Она создана из многокрасочных звучаний и ритмизированных размеров» [8, 130].

Аналогичные процессы формообразования наблюдаются в искусстве Редона³⁰. На глазах изумленного зрителя из хаотического скопления мелких точек, штрихов, черточек и мазков вдруг начинают вырастать вполне «осмысленные» линии и фигуры, приобретающие постепенно все более и более узнаваемые очертания. Поток материала самоорганизуется, порождая причудливые структуры. Бергсон говорит о самопроизвольности жизни «в виде непрерывного творчества форм, сменяющих одни другие» [14, 81]³¹. Формотворчество материала в произведениях Редона так же спонтанно; организмы, которые мы видим в его работах, не встречаются в реальности, но они созданы в согласии с законами природы, и появление этих невиданных существ — результат именно «непрерывного творчества форм». *Художник сочиняет формы как сама природа, создает «существа невероятные по законам вероятного, ставя, насколько возможно, логику видимого на службу невидимому»* (цит. по: [12, 150]).

Как видно, и на уровне формы категория *изменения* является важнейшей. Ведь сам Редон неоднократно подчеркивал, что не знает, какие формы, структуры и образы получатся в результате самораскрытия материала. Становящаяся форма возникает буквально на глазах зрителя и трансформируется в зависимости от воли материала, от того пути, по которому он направит руку художника. В отношении Дебюсси примечательно высказывание Ж. Бреле: «у Дебюсси форма рождается от изобретения каждого момента, непрерывного обновления» (цит. по: [10, 92])³².

³⁰ «В моих работах вы не найдете пластических форм, то есть форм, изображенных ради них самих, изображенных с объективной точки зрения, с соблюдением правил распределения теней и света и приемов “моделировки”, — замечал Редон. — Только в начале моего пути, и то потому, что хотелось, по возможности, все уметь, я старался воспроизводить предметы внешнего мира по канонам этой старинной оптики искусства. Я делал это только как упражнение» (цит. по: [16, 181]).

³¹ «...жизнь развивается на наших глазах как непрерывное созидание непредвидимой формы...» [4, 63].

³² Интересно, что Дебюсси в других видах искусства приветствовал качество открытости, незавершенности формы. Например, описывая в письме Ж. Артману здание Комической оперы, Дебюсси недоумевает, «почему архитектура, искусство вообще очень красивое, так упрямо держится за эти сухие и определенные линии, тогда как она могла бы, напротив, создавать линии *незавершенные*» [8, 66].

Отсутствие предзаданной, архитектурной формы в произведениях обоих мастеров приводит к тому, что форма становится не только «вместилищем множества визуальных³³ фактов» [12, 161], но и вместилищем бесчисленного числа структур. Вновь возникают параллели с бергсоновским пониманием развития органического мира, которое, по мнению философа, не может быть предусмотрено во всей его совокупности.

Не будет преувеличением сказать, что рождение формы в искусстве обоих мастеров — это тоже осуществление функции *élan vital*, как и в отношении спонтанного саморазвития материала, но на более высоком уровне. Здесь творящая энергия направлена не на стихийное раскрытие, а на *организацию* материала. Ведь, согласно Бергсону, деятельность жизни есть *организация*³⁴ сопротивляющейся материи. Материя переходит на новую ступень существования, обретает новые качества. Ощущение формы как живого *организма*, внутри которого циркулируют энергетические токи, пронизывающие материю, ощущение непрерывного становления исходной мысли ведет к отсутствию стабильных «композиционных моделей»: модель в искусстве и Дебюсси, и Редона существует исключительно как процесс. В такой процессуальной модели заложена потенциально возможность бесконечного развития и смыслового обновления; поэтому спектр смыслов, излучаемый процессуальной моделью, неисчерпаем.

Действительно, в искусстве Редона можно выделить *несколько типов постепенной организации форматворческой стихии*. Становление образа, его формирование следует определенной модели развития. Она характеризуется особыми параметрами, такими как: скорость развития материи (ощущаемая визуально), быстрота возникновения упорядоченных структур; степень изменения плотности материала (по мере его развития); степень изменения цветовых и световых качеств материала, его тональной насыщенности; пропорциональные соотношения «участков» материала, обладающих разными характеристиками. А по отношению к искусству Дебюсси В. Бобровский ставит проблему вариантного развития; он указывает, что всегда присутствует исходный импульс, а «дальнейшее развитие создает неисчислимо множество внутритекстовых вариантов <...> внетекстового инварианта» [6, 247]. По мысли К. Зенкина, в творчестве Дебюсси прослеживается «тенденция к микротематизму, тотальной тематизации фактуры и постоянным вариантным обновлениям материала» [11, 228]. «Я приду к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме», — говорил сам композитор (цит. по: [10, 99]). Действительно, в произведениях французского мастера мы не встретим почти никогда точных повторений, «выписанных» реприз; даже там, где обращение к определенному жанру требует соблюдения «канонических» повторов, само окружение вернувшегося материала — всегда обновленное — делает невозможным восприятие этого «возвращения» как простого «перенесения» уже бывшего в новый отдел формы. Чаще всего «мотив» при повторном появлении если не обновляется структурно, то, по меньшей мере, предстает в ином гармоническом, ладовом, фактурном облике. Особенно же интересны примеры — таких большинство, — где избранный звуковой элемент непрерывно обновляется,

³³ Добавим: или звуковых.

³⁴ См. [14, 84].

варьируется, изменяется структурно, разрезается и сжимается, порождая множество вариантов.

Э. Денисов приводит суждения П. Булеза о форме у Дебюсси. Булез указывает, что «для Дебюсси форма никогда не задана» и что композитор «предпочитает структуры, в которых смешивается строгость со свободным выбором» [10, 92]. Иными словами, логическая упорядоченность соседствует с непредсказуемостью развития материала. Аналогично, в работах Редона самоорганизация материала словно бы сменяется «самодеструктурированием», и наше сознание с трудом удерживает равновесие этой зыбкой грани порядка и беспорядка.

Надо заметить, что и Дебюсси, и Редон, подобно Бергсону, стремились, видимо, постичь те закономерности устойчивого существования и развития природных форм, природных систем, которые были описаны уже во второй половине XX века представителями синергетического направления в науке³⁵. Ведь созидание в любом случае предполагает *упорядочивание*, поскольку организация *структуры* всегда связана с укрощением сил хаоса, препятствующих устойчивости и стабильности. По замечанию А. Волошинова, Природа представляет собой единство созидающих (негэнтропийных) и разрушающих (энтропийных) сил, единство самоорганизации и саморазрушения [7, 14]. Сходные мысли высказывал Бергсон: «Природа сталкивает живые существа друг с другом. Она являет нам повсюду беспорядок наряду с порядком, регресс рядом с прогрессом» [4, 72].

«Смесь порядка и беспорядка в самом деле поразительна и, что самое важное, *типична для природных процессов*», — пишет Герт Айленбергер (цит. по: [17, 159]). Стихийная импровизация творящих сил природы, с одной стороны, спонтанно организует материю, а с другой стороны, дестабилизирует ее, разрушая старое, чтобы создать новое. Природные структуры рождены в результате противодействия начала конструктивного и деструктивного, *Космоса и Хаоса*. Поэтому любое «стихийное формотворчество» в искусстве, соотносимое с творчеством Природы, неизбежно связано с зыбким равновесием Космоса и Хаоса. Можно вспомнить, что, согласно определениям ученых уже XX века, формы природы — «это *динамические процессы, застывшие в физических формах*, и определенное чередование порядка и беспорядка характерно для них» (цит. по: [17, 159])³⁶. Приведенное определение прекрасно описывает и характер возникновения форм редоновского мира, и сущность форм Дебюсси.

Постигая искусство Дебюсси и Редона, мы всегда ощущаем творящую энергию *élan vital*. Не будет преувеличением сказать, что подлинная жизнь художественного мира обоих мастеров протекает по законам реальности, сформулированным Бергсоном, что творческое изменение, *la durée*, управляет становлением звукового и живописного материала, который устремляется вперед в своем развитии, подчиняясь прихотливой, непредсказуемой игре стихийных сил. Реальность, описанная выдающимся философом, находит свой художественный эквивалент в искусстве двух его современников, замечательных мастеров рубежа XIX–XX веков.

³⁵ Синергетика в широком смысле слова может быть определена как философия неустойчивого (см.: [7, 10]). Синергетика — новое междисциплинарное направление исследования систем, состоящих из большого числа элементов, взаимодействующих между собой. «В результате такого взаимодействия возникают кооперативные, или коллективные, процессы, которые приводят к самоорганизации системы» [18, 246]. Синергетика «изучает общезаконности процесса самоорганизации в различных системах» [там же].

³⁶ См. также: [7, 12].

Использованная литература

1. *Ансерме Э.* Язык Дебюсси // Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / Пер. с фр. Е. Ф. Бронфин, Б. С. Урицкой; пред. Е. Бронфин; вступ. ст. К. Раппопорта. М.: Советский композитор, 1986. С. 127–140.
2. *Бергсон А.* Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна) / Пер. А. А. Франковского. Пг.: Academia, 1923. 154 с.
3. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания // А. Бергсон. Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1. М.: Московский Клуб, 1992. С. 50–156.
4. *Бергсон А.* Творческая эволюция / Пер. с фр. В. А. Флеровой. М.–Жуковский: Кучково поле, 2006. 380 с.
5. *Блауберг И.* Анри Бергсон. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 670 с.
6. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / Отв. ред. и авт. предисл. Е. И. Чигарева. М.: КомКнига, 2008. 304 с.
7. *Волошинов А. В.* Математика и искусство. М.: Просвещение, 2000. 399 с.
8. *Дебюсси К.* Избранные письма / Сост., пер., вступ. статья и комментарии А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
9. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / Пер. с фр. и комментарии А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. М.–Л.: Музыка, 1964. 279 с.
10. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Предисл. М. Тараканова. М.: Советский композитор, 1986. С. 90–111.
11. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. 415 с.
12. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.
13. *Лонг М.* За роялем с Клодом Дебюсси, Габриэлем Форе, Морисом Равелем / Пер. с фр. Ж. Грушанской. М.: Композитор, 2000. 288 с.
14. *Лосский Н. О.* Интуитивная философия Бергсона. Пг.: Учитель, 1922. 116 с.
15. *Лукичева К.* Цвет безмолвия (Искусство Одилона Редона в контексте теории и практики символизма) // Европейский символизм: сб. статей / Отв. ред. И. Е. Светлов. СПб.: Алетейя, 2006. С. 51–78.
16. Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов / Под общ. ред. А. А. Губера и др.: в 7 т. Т. V. Кн. 1 / Под ред. И. Л. Маца и Н. В. Яворской. М.: Искусство, 1968. 448 с.
17. *Пайтген Х.-О., Рихтер П. Х.* Красота фракталов. Образы комплексных динамических систем / Пер. с англ. П. В. Малышева, А. Г. Сивака, под ред. А. Н. Шарковского. М.: Мир, 1993. 175 с.
18. *Рузавин Г. И.* Концепции современного естествознания: учебник. М.: Проспект, 2009. 279 с.
19. *Чащина С. В.* Концепция музыкальной длительности (на примере инструментального творчества Клода Дебюсси). Автореферат дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2000. 25 с.
20. *Redon O.* À soi-même. Journal. 1867–1915. Notes sur la vie, l'art et les artistes. P.: José Corti, 2000. 189 p.