Ровенко Елена Владимировна

rovenko-lena@mail.ru

Кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры истории зарубежной музыки, младший научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва,
ул. Большая Никитская, 13/6

Elena V. Rovenko

rovenko-lena@mail.ru

Ph. D., Teaching Assistant of the Subdepartment of Foreign Music History, Junior Researcher of the Research Center for Methodology of Historical Musicology of the Moscow Tchaikovsky Conservatory

13/6 Bolshaya Nikitskaya St.,
Moscow 125009
Russia

Аннотация

Анри Бергсон: «Музыка Дебюсси — это музыка “la durée”»

Среди современников Дебюсси, интересовавшихся его музыкой, Анри Бергсон занимает особое место. Утвердив в правах психологическое время, философ отразил общие тенденции эпохи рубежа XIX–XX веков, которые нашли воплощение и в искусстве. Поэты и художники-символисты отправились на поиски не только вечности, но и времени жизни сознания — последнее эквивалентно бергсоновскому феномену длительности (la durée). Однако сам философ выбирает именно музыку Дебюсси в качестве звучащего воплощения la durée. В настоящей статье предпринимается попытка выявить основания подобного сопоставления, исходя из характеристик звукового мира Дебюсси.

Ключевые слова: *Клод Дебюсси, Анри Бергсон, la durée, художественное время, мировоззрение эпохи, воспринимающее сознание, концепция «соответствий» (correspondances)*

Abstract

Henri Bergson: “...the Music of Debussy is the Music of ‘la duree’”

Among Debussy’s contemporaries, who were interested in his music, Henri Bergson holds a special place. By approving the rights of psychological time, the philosopher reflected the general tendencies of the epoch of the late 19th to early 20th century era. These tendencies were embodied both in philosophy and in science and art. Poets and painters of Symbolism were in search not only of eternity, but time and of life time of the mind — this time is equivalent to the phenomenon of Bergson’s duration (la duree). However, the philosopher chooses the music of Debussy as a sounding incarnation of la duree. In this article the author attempts to identify the possible reasons for such a comparison, appealing to the characteristics of Debussy’s sound world.

Keywords: *Claude Debussy, Henri Bergson, la durée, time of the work of art, world outlook period, perceiving consciousness, the concept of «correspondences» (correspondances)*

Елена Ровенко

АНРИ БЕРГСОН: «МУЗЫКА ДЕБЮССИ — ЭТО МУЗЫКА “LA DURÉE”»

Герои настоящей статьи не нуждаются в рекомендации. Однако, хотя Анри Бергсон и Клод Дебюсси и были современниками, каждый из которых сказал новое слово в своей области, связь между этими именами угадывается далеко не сразу. В самом деле, с одной стороны — философ, размышляющий о феномене времени, с другой — музыкант, утонченно-иронично относящийся к «высоким материям».

«...Метафизика — это искусство говорить очень глупые вещи туманным языком» [15, *108*][1], — не без пренебрежения заметил как-то Дебюсси. Логично предположить, что композитор вряд ли пришел бы в восторг, если бы его искусство кто-либо стал рассматривать с точки зрения философских категорий. Впрочем, такой самоуверенный шаг любого исследователя мог бы показаться алогичным, если бы ученый стал ловить музыку Дебюсси в сети априорных понятий философии, не будучи философом. Такой исследователь попросту не имеет права на означенную ловлю: не он сплел сети философских понятий, не ему их и закидывать.

Но как быть, если на место исследователя заступает великий философ? Неужели он не вправе брать в свои руки сети, чтобы изловить трепещущий смысл художественного творчества — смысл, подобный мифологическому Протею,

принимающему разный облик?[2] Перевоплощение Протея в ту или иную форму не будет инспирировано желанием его вырваться на волю, а будет зависеть от того, *кто держит сети*. В данном случае сети в руках Анри Бергсона, чутко прислушивающегося к музыке своего современника. Потому совершенно необходимо сделать несколько предварительных замечаний, из которых первое: мы движемся «Du côté de chez Debussy» — «по направлению к Дебюсси», но *от Бергсона*, а не от собственных представлений. А потому, находясь на поле бергсоновской философии, не стоит подвергать сомнениям его концепцию или уместность рассмотрения искусства Дебюсси с позиции учения Бергсона — ведь сам философ санкционировал подобное рассмотрение.

Отсюда — второе замечание, звучащее как императив: «Да не войдет сюда не знающий метафизики Бергсона»[3]. Рамки статьи вынуждают говорить вкратце и отмечать лишь наиболее значимые моменты, оставляя за кадром множество нюансов. И поскольку Протей-смысл меняет *форму* воплощения собственной сущности в зависимости от сознания ловца, постольку логичным было бы предположить, что в данном случае Протей предстанет как *феномен la durée* — сердцевины бергсоновской концепции[4]. «...Музыка Дебюсси <...> — это музыка “la durée”», — таково восприятие философа.

Впрочем, наивно было бы полагать, что Бергсон дает в этой фразе *определение* сущности музыки Дебюсси (пусть и относительно собственного восприятия). Не подлежит сомнению не слишком приветливое отношение Бергсона к любым определениям и понятиям. Пользуясь привычной формой дефиниции, Бергсон не дает определений как таковых, а лишь указывает на внутреннюю взаимосвязанность и взаимообусловленность[5] компонентов реальности; на *эквивалентность* их сущности как следствие единого генезиса[6]. Не будет преувели-

---

[1] Письмо Ж. Дюрану от 19 августа 1905 года.

[2] Прекрасный пример использования мифологического образа Протея и его перевоплощений дал Сергей Даниэль в книге «Сети для Протея», посвященной проблемам интерпретации формы в изобразительном искусстве; см. [14].

[3] «Да не войдет сюда не знающий геометрии» (ἀγεωμέτρητος μηδεὶς εἰσίτω) — так, по преданию, написал Платон над входом в свою Академию; об этом упоминается в двух сводах комментариев к трудам Аристотеля: Иоанна Грамматика (490–570) к трактату «О душе» (Ioannis Philoponi In Aristotelis De Anima Libros Commentaria / ed. M. Hayduck. Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimeri, MDCCCLXXXXVII. P. 117. L. 27) и Элия к «Категориям» (Eliae in Porphirii Isagogen et Aristotelis Categorias Commentaria / ed. A. Busse. Berolini: Typis et Impensis Georgii Reimeri, MCM. P. 118. L. 18–19).

[4] В письме Харальду Гёффдингу французский философ говорит о том, что концепция длительности первична в его учении и что теория интуиции оформилась значительно позже; и «в высшем плане — а в нем и состоит суть дела» — интуиция является именно «интуицией длительности» [5, *321*]. О том, как он пришел к идее длительности и почему именно *la durée* так важна для него, философ объясняет, например, в такой работе, как «Возможное и действительное»; см. [5, *152–153*; 10, *78–79*; *108–111, 137–138*].

[5] В «Опыте о непосредственных данных сознания» Бергсон трактует взаимообусловленность как математическую выводимость (см. [7, *145*]); но в данном случае мы имеем в виду взаимообусловленность как нераздельность сосуществования.

[6] «...Каждое качество есть изменение» [9, *288*]; «Изменчивость <...> и есть сама вещь» [3, *23*]; «Реальное, переживаемое, конкретное узнается по тому, что оно есть сама изменчивость» [2, *25*] — здесь «есть» не указывает на исчерпанность определения, это «есть» даже не подразумевает определения; в противном случае мы вновь вынуждены были бы вступить на путь

чением констатировать, что вся философия Бергсона основана на утверждении *интуитивно устанавливаемой эквивалентности* реальности, длительности, сознания, изменения, субстанции, качества[7].

Отсюда следует, что вместо причинно-следственных или предикативных отношений Бергсон устанавливает, скажем так, *соответствия (correspondances)*, асимптотически близкие эквивалентности, — если вспомнить знаменитую концепцию Бодлера, повлиявшую на развитие символистской эстетики[8]. Поэтому стоит сделать третье замечание: говоря далее о соответствиях свойств музыки Дебюсси и длительности Бергсона, мы имеем в виду не тождество их, не приравнивание, а бодлеровские переклички, специфическую корреляцию.

Определенную сущностную корреляцию искусства Дебюсси с философией Бергсона улавливали и некоторые исследователи[9], вовсе не обязательно знавшие

интеллектуализма в негативном смысле. Определить — значит ограничить, — вторил Бергсону его друг и единомышленник Уильям Джеймс [17, *139*]: «Образование понятий есть отсечение и фиксирование; мы исключаем все, кроме того, что мы зафиксировали. Понятие подразумевает *это-и-не-иное*» (курсив оригинала). В самом деле, давая явлению или предмету жесткую дефиницию, мы пытаемся репрезентировать наиболее важные его черты в концентрированном виде, но ценой утраты динамического взгляда на реальность, позволяющего ощутить мир как становление. Вот почему и для Бергсона, и для Джеймса определения неприемлемы. «Сущность жизни заключается в непрерывности изменения; все же наши понятия фиксированы и прерывны, и единственным способом привести их в соответствие с жизнью является произвольное предположение остановок в самой жизни» [там же].

[7] Указанную эквивалентность ни в коем случае нельзя расценивать как информационное равенство причины и следствия; см. [10, *188*; 7, *145*; в последнем случае Бергсон рассматривает эквивалентность и в аспекте соотношения феноменов реальности и их пространственной символизации; такая эквивалентность — порождение наших анализаторских способностей — трактуется философом в негативном ключе]. Эквивалентность, о которой мы говорим, устанавливается интуитивным проникновением в сущность каждого компонента реальности, то есть путем «*симпатии*». По Бергсону, интуиция, понятая как симпатия, переносит нас внутрь становления [9, *324*]; она позволяет переместиться в самую сущность предмета [2, *6*]. О некоторых аспектах значения слова «симпатия», вплоть до ссылок на «симпатическую магию» Парацельса, см. [18, *393–394*, примеч. 1].

[8] О концепции бодлеровских соответствий см. [36, *103–104*; 22, *24–27*; 13, *64–65*]. Применение к бергсоновской философии принципа представляется нам оправданным: ведь Бодлер уделял пристальное внимание проблеме сознания (в том числе творческого) и вопросам его соотношения с окружающей реальностью, внеположной конкретному «я»; именно сознание человека, по словам Бодлера, «проникает в глубинные и тайные отношения вещей, в соответствия и аналогии» (цит. по: [22, *25*]). В определенном смысле сознание выступает координатором и приемником тайных связей Мироздания. Как отмечает В. Крючкова, в критических текстах Бодлер оказывает предпочтение психологическим терминам («воображение», «симпатия», «внушение» и другие) перед метафизическими (см. [там же, *26*]). Однако и Бергсон ставил перед собой задачу разрешить противоречия современной ему психологии (см., например: [10, *78–79*, *86–87*, *103–104*, *110–113*, *117*, *121*, *131*, *148*, *157*, *162–165*, *169; 174*, примеч. 30, *176, 178–179, 183, 190, 208*]; в книге Г. Ражо [28] Бергсон предстает не столько как метафизик, сколько философски ориентированный ученый-психолог), а уж о роли *сознания* в его концепции и говорить не приходится.

[9] Известно, что еще современники философа усматривали единство гносеологических принципов, составляющих сущность как воззрений Бергсона, так и новых веяний в искусстве рубежа XIX–XX веков. Выдержку из подобной работы, принадлежащей Ж. Блюму, приводит в своем исследовании А. Владимирова (см. [13, *15–16*; 39, *203–204*]). Впрочем, насколько можно судить по доступным источникам, речь обычно шла о соотнесении бергсоновского учения с *поэзией* и *литературой*, а не музыкой. Сам Бергсон не отвергал родства своих взглядов с некоторыми мировоззренчески определяющими моментами символизма; см. [10, *48*, при-

о том, что сам мыслитель высказывался на эту тему. Суммируя, можно вывести, что соответствия, установленные этими учеными, имеют *гносеологический оттенок*, который в сфере искусства дает о себе знать прежде всего в виде особенностей *художественного восприятия*. Собственно говоря, при этом происходит транспозиция проблемы соответствий из сферы философии в сферу эстетики, а акцент с бергсоновского учения смещается на проблематику современного

меч. 50]. «Роллан говорил о том, что идеи Бергсона согласуются со всей мыслью эпохи, — замечает А. И. Владимирова. — В частности это относилось к символистской школе. “Бергсон, — писал Ривьер, — сформулировал с величайшей точностью, хотя и задним числом, принципы, на которые бессознательно опирались символисты, по крайней мере, их второе поколение”» [13, *14*]. О некоторых концептуальных перекличках Бергсона и символистов см. также в книге С. Яроциньского: [36, *52*, *66*, *72*, *105–107*].

Поскольку данный вопрос не связан напрямую с проблематикой данной статьи, укажем лишь некоторые разнородные, но довольно очевидные параллели между бергсоновскими взглядами и взглядами символистов, которые нам удалось вывести и суммировать на основе сравнительного анализа их текстов. Это: рассмотрение сознания в онтологическом ключе, внимание к творящим силам универсума, манифестирование плюрализма смыслов, излучаемых реальностью, и, соответственно, неприязнь к однозначным определениям и формулировкам.

Одно из важнейших соответствий, являющееся *мировоззренчески определяющим*, касается вопроса о природе и соотношении *духа* и *материи*. Спиритуалистские настроения Бергсона нашли отражение отчасти в «Материи и памяти», а наиболее ярко — в «Творческой эволюции». Суть концепции Бергсона в следующем: «...дух, оставаясь радикально отличным от материи, соприкасается с ней в акте восприятия» [10, *205*]. Тем не менее, материя, по Бергсону, косна по своей природе и сопротивляется оформлению, организации, вносимой жизненным порывом (знаменитым *élan vital*). Протяженная материя — результат ослабления напряжения исходной творящей силы (принадлежащей сфере духа). «Творческая эволюция» создавалась под сильным влиянием Плотина; однако есть основания полагать, что Бергсону были знакомы и книги, касающиеся той сферы, где сходятся психология, психофизиология, оккультизм и мистика. Одной из таких работ была знаменитая книга «Великие посвященные» Эдуарда Шюре (Edouard Schuré, 1841–1929), вышедшая в 1889 году; в ней постулируется следующее: «Основные принципы эзотерической доктрины можно формулировать так: дух есть единственная реальность, материя — лишь его внешнее выражение, изменчивое, мимолетное, его динамизм в пространстве и времени. Творчество вечно и непрерывно, как сама жизнь» [34, *19–20*]; см. также [22, *38*]. Эта книга пользовалась популярностью в кругу символистов, возможно, в силу того, что Шюре верно ощутил и отразил веяния времени; представителям символистского течения могли импонировать такие строки: «Если мы перейдем от экспериментальной и объективной психологии к интимной и субъективной психологии нашего времени, которая выражается в поэзии, музыке и литературе, мы найдем, что сильное дуновение бессознательного эзотеризма пронизывает их. Никогда стремление к духовной жизни, к невидимым мирам, изгнанным материалистическими теориями ученых <...> не было более серьезно и более искренно» [34, *25*]. Можно предположить с большой долей уверенности, что корреляция определенных пунктов концепции Бергсона с воззрениями символистов отчасти обусловлена специфическими общими (не собственно философскими) источниками, отнюдь не исчерпывавшимися работой Шюре.

Что касается именно Шюре, то нам не удалось найти сведений о том, был ли Бергсон знаком с текстами Шюре и наоборот, однако поразительно, насколько некоторые исходные установки Шюре близки бергсоновским тезисам. Так, рассуждения о разных видах живых существ и их развитии (см. [34, *23–24*]) сходны с положениями, которые Бергсон отстаивает в «Творческой эволюции». В «разумной жизненной силе», «воздействующей изнутри, из <...> внутренней сути природы» [там же, *23*], угадываются признаки *élan vital*; у обоих мыслителей человек провозглашается высшим проявлением этой силы в материи, единственным истинно духовным созданием, в котором все гармонично и прекрасно, включая телесный аспект (ср. [5, *42–43*] и [34, *23–24*]). О соответствиях также можно говорить в связи с понятием бессознательного (ср. [5, *100–101*, *309*] и [34, *21*]). Шюре размышлял на тему мистического озарения, чрезвычайно интересовавшую Бергсона.

философу искусства. Дебюсси выступает при этом лишь как представитель художественной культуры рубежа веков *в целом*. Обрисованный подход применили уже современники Бергсона и Дебюсси, например Ж. Миллер и Г. Пикар. Они говорили о том, что имманентная эпохе рубежа веков эстетика, «подготовленная первыми размышлениями Бергсона <...>, воплощенная как в драматургических концепциях Метерлинка, так и в музыкальной технике Дебюсси <...>, оформилась, стала более точной и глубокой и придала своеобразную окраску тому идеализму, который вдохновляет теперь большинство литературной и философской молодежи» (цит. по: [13, *61*]; см. также [40, *XXXIV*]).

В том же направлении движется Эмиль Вюйермоз; правда, он рассматривает не вообще эстетику и художественное мировоззрение рубежа веков, а на примере одного из течений — *импрессионизма*. Тезис Вюйермоза звучит довольно категорично: «Механизм теории Бергсона точно отвечает механизму, каким движимы поиски Моне или Дебюсси: замените слово *conscience* на *perception*[10], и вы получите философскую основу импрессионизма в музыке и живописи <...>» (цит. по: [36, *48*]; см. [41, *33*, *34*, *37, 39*])[11]. Хотя у Бергсона сознание рассматривается в первую очередь с онтологической точки зрения[12], подмена в приведенной цитате «сознания» «восприятием», причем именно художественным, недвусмысленно свидетельствует о переходе в сферу гносеологии: ведь художественное восприятие не может не быть в определенной степени познающим.

Близкими Бергсону оказались изыскания У. Джеймса, чей труд «Многообразие религиозного опыта» [18] давал основания (так казалось автору) рассматривать этот вид эмпирических знаний как заслуживающий доверия. «... Главный результат мистических экстазов Джеймс увидел в чувстве преодоления всех преград между человеком и Абсолютным, осознании единства с высшей силой» [10, *508*]. Согласно исследованиям И. Блауберг, еще в Клермон-Ферране у Бергсона пробудился интерес к телепатии и спиритизму, «в которых он видел экспериментальное подтверждение возможности общения сознаний без посредства тел» [10, *215*]. Некоторые опытные данные, относящиеся к экстрасенсорным явлениям (как их сейчас назвали бы ученые), философ использовал в дальнейшем для обоснования собственных тезисов о возможности посмертного существования души [там же, *430*]. Для Бергсона, впрочем, это были лишь эмпирические данные, которым он доверял; сам он признавался, что не испытывал никаких экстраординарных состояний [там же].

[10] «Сознание» на «восприятие».

[11] Впрочем, ради точности надо отметить, что характеристика, которую Вюйермоз дает импрессионизму как художественному мировосприятию, была бы более уместна по отношению к символизму (безразлично, поэтическому, живописному или музыкальному). «Быть импрессионистом — это стараться передавать и перелагать на язык линий, красок, объемов или звуков не внешний, реальный аспект предметов, а ощущения, какие они вызывают в нашем чувственном восприятии. Это значит собирать их самые тайные речи и интимные признания, улавливать излучения, слушать их внутренние голоса... Ибо предметы видят, говорят, обладают душой... Импрессионизм — это способ выражения, который <...> служит правде, так как он извлекает ее из-под видимого...» (цит. по: [36, *48–49*]). Воспитание в себе способности видеть сущность вещей — задача именно символизма; импрессионизм же, как считали некоторые критики того времени, вглядываясь с интересом в окружающий мир, отдает предпочтение сенсорно воспринимаемой оболочке перед скрытой под ней истиной. «Импрессионизм не мыслит. Это огромный глаз в пустой голове» — вот характерное мнение современника (цит. по: [13, *36*]).

[12] Об этом красноречиво свидетельствует название одной из работ философа — «Сознание и жизнь» (см. [5, *27–44*]). Сознание у Бергсона гарантирует связность мира и непрерывность его существования во времени; природа сознания находится *в соответствии* с природой длительности и творческого изменения.

С другим течением — *символизмом* — связывает творчество Дебюсси С. Яроциньский; такая трактовка искусства композитора дает гораздо больше оснований для сближения с бергсоновским учением, во многом перекликающимся с символистским взглядом на мир[13]. Впрочем, соотнесение творчества и воззрений мэтра с бергсоновской концепцией служит у Яроциньского глобальной цели: рассмотреть музыку Клода Французского в общекультурном контексте[14]. Возможно, поэтому Яроциньский не проводит последовательно линию «Бергсон — Дебюсси», а ограничивается отдельными штрихами. Причем эти штрихи дополняют картину мировоззрения эпохи *как в гносеологическом, так и в онтологическом плане* — ведь музыковед приводит в пример наиболее характерное, относящееся, разумеется, к разным планам реальности. «Мы возделываем лишь сад наших инстинктов и без всякой почтительности ходим по грядкам, симметрично засаженным “золотыми мыслями”» (цит. по: [36, *141*]), — эта фраза Дебюсси звучит вполне в духе бергсоновского разграничения наших *познавательных* функций: интуиции и интеллекта, а также инстинкта и интеллекта (см. [25, *8–20*; 9, *184–185*]). Об огромной роли *бессознательного* для интуитивного *постижения* мира, конституированной Бергсоном[15], могут напомнить такие строки музыканта: «...я <...> хочу записать музыкальные сны при самой полной отрешенности от самого себя. Я хочу воспеть свой внутренний пейзаж с наивным простодушием детства» (цит. по: [36, *143*]); или такие: «*Музыка создана для невыразимого*[16]. Мне хотелось бы, чтобы она имела такой облик, будто она то выступает из тени, то скрывается в ней <...>» (цит. по: [там же, *150*]; курсив оригинала]).

---

[13] См. выше примеч. 9.

[14] В свете решения примерно тех же задач, что и у Яроциньского, фигурирует имя Дебюсси на страницах исследования А. Владимировой. «Одна из причин успеха Дебюсси на рубеже двух веков заключается в том, что он способствовал осуществлению синтеза искусств, который стал возможным потому, что эстетические принципы музыки, поэзии, живописи сблизились и взаимообогатились. <...> Как всякий художник, Дебюсси был сыном своего века. Он один произвел реформу в музыке, но эта реформа была связана с новым движением в эстетике конца XIX — начала XX века» [13, *61*].

[15] «...Интуиция <...> — из области сознания расширенного, напирающего на край бессознательного, которое уступает и сопротивляется, появляется и вновь исчезает: сквозь эти быстрые чередования тьмы и света она указывает нам на бессознательное; вопреки строгой логике она утверждает, что, хотя психологическое относится к сфере сознания, существует, однако, психологическое бессознательное» [5, *100–101*]. В «Творческой эволюции» [9, *158*], где интуиция в некоторых случаях предстает в облике инстинкта, Бергсон постулирует: «...интеллект направлен скорее к сознанию, а инстинкт — к бессознательному. <...> если оба они — и инстинкт, и интеллект — хранят в себе знания, то в инстинкте познание скорее бессознательно и *разыгрывается*, в интеллекте же оно сознательно и *мыслится*» (курсив оригинала). Обращают также на себя внимание строки из письма У. Джеймсу от 15 февраля 1905 года: «Я отвожу бессознательному очень большое место не только в психологической жизни, но и в универсуме в целом, поскольку вижу в существовании невоспринимаемой материи нечто подобное существованию неосознанного психологического состояния» [5, *309*]. О бессознательном в учении Бергсона см. также [10, *174*].

[16] Примечательно, что в письме Бергсона А. Сюаресу от 20 декабря 1936 года [37, *1558*] в связи с музыкой Дебюсси возникает сходное словосочетание: «Спасибо, дорогой Коллега и друг, за любезную присылку вашего “Дебюсси”. Это замечательная, прекрасная книга, вполне достойная попытка *выразить невыразимое*: ведь вы умеете с помощью одних только слов разъяснить нам эту музыку, или, скорее, заставить нас прилагать необходимое усилие, чтобы ее слушать и действительно понимать» (курсив мой. — *Е. Р.*).

Поворот *в сторону онтологии* намечается, когда Яроциньский приводит те высказывания Дебюсси, в которых прослеживается внимание к потоку необратимого времени и к уникальности, неповторимости каждого события: скажем, рассуждения композитора о том, что при прослушивании музыки истинно только первое впечатление [там же, *145*] — его невозможно воссоздать. Говоря о лейтмотивах в драмах Вагнера, Дебюсси риторически вопрошает: «...разве можно выразить в композиции одни и те же эмоции дважды»? (цит. по: [там же, *147*]) — указывая тем самым на оригинальность и единственность каждого нашего переживания, в чем нетрудно усмотреть параллели с концепцией Бергсона[17]. Эти фразы композитора приводятся в книге Яроциньского еще вне контекста бергсоновской философии, однако именно они постепенно настраивают читателя на нужную «волну». Поэтому резюме исследователя, где уже присутствует имя Бергсона, выглядит как давно ожидаемое и внутренне логичное: в искусстве Дебюсси «связи с бергсонианской идеей необратимого времени представляются <...> несомненными» [там же, *153–154*].

Конечно, переживание любой эмоции развертывается во времени; а будучи воплощено в звуковой материи, оно обретает звучащий эквивалент. Однако в творчестве Дебюсси *омузыкаленное* переживание *в длительности* в буквальном смысле слова становится переживанием *самой длительности*, что и позволило Бергсону ощущать музыку Дебюсси как «музыку *la durée*». Этот весьма неочевидный тезис проистекает из свойств звуковой материи в произведениях композитора, из характеристик ее развертывания во времени и из качеств самого музыкального времени у Дебюсси, которое оказывается сродни бергсоновской *чистой длительности* (*la durée pure*). И поскольку переживание длительности у Бергсона — один из важнейших принципов бытия, постольку сущностные соответствия бергсоновского учения и искусства Дебюсси в данном случае обретают онтологическую направленность[18].

Теперь мы можем сформулировать нашу задачу: показать, в чем именно можно усмотреть эквивалентность качеств *la durée* и музыки Дебюсси. С одной стороны, мы должны держать в поле зрения новаторские свойства музыки Дебюсси, позволяющие говорить о новом ощущении и *понимании художественного времени*, близком по качествам и характеристикам бергсоновской *la durée*. С другой же стороны, тонкая связь между искусством мэтра и учением Бергсона, установленная самим философом, недвусмысленно указывает на *имплицитную музыкальность* временнóй концепции Бергсона. «Самый музыкальный из философов, Бергсон был сыном музыканта...» (цит. по: [10, *53*, примеч. 6]), — замечает М. Бартелеми-Мадоль. Отец Бергсона, Михаэль Бергсон (1820–1898), был композитором, пианистом и органистом. В Клермон-Ферране Анри Бергсон много общался с Жильбером Рушоном, музыкантом и поэтом, который, по

[17] Но если у Яроциньского подобные суждения композитора рассредоточены на десятке страниц и служат скорее опорными пунктами для мысли ученого, чем ее последовательными подтверждениями, — то у некоторых современников Дебюсси идея «непрерывности» и «единства» как имплицитная основа музыки мэтра была четко декларирована — например, у Ж. Ривьера, — причем проявление этой идеи прослеживалось критиком и в других видах искусства (у О. Родена в скульптуре, Э. Карьера в живописи, П. Клоделя в литературе); см. [13, *51*].

[18] Из сказанного вытекает, что, переходя в область онтологии, необходимо рассмотреть само творчество Дебюсси, а не его высказывания.

некоторым источникам, стал для философа примером человека, погруженного в «глубинные» слои собственной личности[19]. Для знатоков, да и просто любителей бергсоновского учения уже привычной кажется россыпь музыкальных метафор в текстах философа (особенно примечательны в этом отношении «Опыт о непосредственных данных сознания», «Введение в метафизику» и «Творческая эволюция»): здесь и визуальные образы нотного листа и оркестровых партий, и слуховые — например, удары литавр.

Скрытая музыкальность философии длительности обусловлена как свойствами, приписываемыми Бергсоном *la durée*, так и особенностями его мышления, той внутренней логикой, которая привела Бергсона к именно такому видению проблемы времени. Говоря о «музыке “la durée”», мыслитель подразумевает сущностное родство музыки и подлинного времени, «родство по природе», по его собственному выражению[20]. Это родство дает о себе знать, стоит только отправиться на поиски истинной длительности, к самым ее истокам — в глубины человеческой психики: ведь «реальная длительность именно там» [3, *25*]. Именно там длительность и предстает как «непрерывная *мелодия нашей внутренней жизни, мелодия, которая тянется, как неделимое, от начала до конца нашего сознательного существования*. Это и есть наша личность» ([там же, *24*]; курсив мой. — *Е. Р.*).

Надо заметить, что Бергсон, с его неприязнью к метафорам, вовсе не пытается с помощью красочных сравнений убедить читателя в своей правоте (в чем обвинял философа, скажем, Феликс Ле Дантек[21]); соотнесение длительности

---

[19] См.: [10, *49–50*, *67*].

[20] См., например: [6, *180*].

[21] Глава VI второй части книги Ле Дантека «Познание и сознание», посвященная полемике автора с Бергсоном, носит красноречивое название: «Язык измерения и язык метафизики» [23, *156–181*]. Если почитатели Бергсона искренне восхищались его стилем, то Ле Дантек иронизирует, называя Бергсона «несравненным художником слова» [там же, *160*]. Сетуя на полное непонимание того языка, на котором говорит с читателями «знаменитый профессор *Collége de France*», Ле Дантек уверяет, что вся причина воздействия идей Бергсона кроется в умении «изобразить в чрезвычайно соблазнительной форме такие теории, которые в своем не подрумяненном виде ужаснули бы читателя» [там же; см. также весьма ядовитые пассажи на с. *156*, *158*, *166–168*, *171*, *174*, *179*, *181*]. Бергсоновские «опоэтизированные», «звучные фразы» уподобляются «посредственным конфектам», завернутым «в изящную бумажку» и продаваемым «по весьма повышенной цене» [там же, *160*].

Весьма примечательно, что в 1927 году философ был удостоен Нобелевской премии *по литературе*. О литературном языке и стиле Бергсона можно написать специальное исследование. Похвалы литературному таланту Бергсона расточали не только его друзья и почитатели (например, У. Джеймс [17, *146*], А. Штенберген [32, *14–15*], С. Франк [29, *31*] или М. Мерло-Понти [26, *208*]), но и довольно скептически настроенные ученые [35, *27–28*]. Один из таких панегириков, принадлежащий Гастону Ражо, приводит и Ле Дантек [23, *173–174*]; см. также [28, *218–219*]. Но нельзя не отметить, что проблема «непонимания» языка Бергсона гораздо глубже, чем кажется на первый взгляд. Собственно говоря, в центре внимания Ле Дантека находится вовсе не стиль выражения, как можно было бы подумать, а способ описания реальности и метод ее исследования (сам автор «Познания и сознания» и переходит от проблем стиля к проблемам метода, см. [23, *171–172*]). А значит, Ле Дантека интересует *язык описания реальности, а не язык коммуникации*. Вот почему «язык измерения» сопоставляется с «языком метафизики». Стиль же изложения (принадлежит ли он Бергсону, или самому Ле Дантеку), является лишь следствием выбранного языка описания реальности и метода ее познания. Если идти еще дальше, то приходится констатировать, что любой метод познания связан с определенным *типом мышления*, и спор Ле Дантека с Бергсоном в конечном счете обусловлен различием их типов

с мелодией, хоть и выраженное в форме метафоры, для Бергсона имеет статус установления онтологической эквивалентности. И на эту онтологическую эквивалентность чистой длительности (*la durée pure*) мелодия претендует именно потому, что ей, согласно Бергсону, имманентны те же качества, что и *la durée*, — данный тезис следует из бергсоновских текстов. А значит, мелодия, имеющая статус эквивалента длительности, должна обладать, с одной стороны, предельной конкретностью облика — ибо длительность существует только как конкретно переживаемый поток жизни индивидуума, во всей неповторимости ее характеристик[22]. С другой же стороны, поскольку длительность предстает в системе Бергсона субстанцией, сущностной основой универсума, независимой от многообразия конкретных воплощений, — постольку и мелодия в ипостаси сенсорно ощущаемого и переживаемого образа длительности с необходимостью должна обладать обобщенным обликом. Иными словами, мелодия, репрезентирующая сущность *la durée* как метафизической категории в целом, — это скорее суммарный образ мелодии как феномена, но феномена, обладающего рядом специфических характеристик.

Следовательно, в этой мелодии должно очень тонко реализовываться диалектическое сочетание предельной конкретности свойств, представляющих собой звучащее воплощение качественных характеристик *la durée*, — и в высшей степени обобщенного облика, синтезирующего все эти свойства и являющегося своего рода идеальным звуковым образом *la durée*. Любое нарушение баланса конкретного и обобщающего ведет к нивелированию онтологической эквивалентности мелодии и длительности. Видимо, именно поэтому Бергсон сетует в некоторых случаях на то, что «у мелодии еще слишком много качеств, слишком много определенности» [4, *39*], и избегает расшифровывать, мелодии какого композитора могли бы послужить образцом воплощения истинной длительности[23].

Однако если погружение в глубины собственной внутренней жизни позволяет обрести истинную длительность *каждому* человеку, — то *чисто логически* понятно, что далеко *не каждая* мелодия обладает всем спектром свойств, необходимым для корреляции с *la durée*. И мелодии Бетховена, Шопена или Вагнера, ценимых Бергсоном, по разным причинам не могут здесь послужить образцами; впрочем, эти музыкальные предпочтения мыслителя имели скорее эстетическую,

---

мышления. Естественно, у Ле Дантека, вдохновлявшегося идеями Огюста Конта и отрицавшего сущностное различие между живой и неживой природой, вряд ли вызвали симпатию такие бергсоновские утверждения [8, *65*]: «*...мысль* есть также *нечто живое*. И язык, который выражает мысль, должен бы быть таким же *живым*, как и сама мысль» (курсив мой. — *Е. Р.*).

[22] В отличие от мелодии, другие примеры и описания, предлагаемые Бергсоном в качестве образных коррелятов чистой длительности (катящийся снежный ком, взмах руки, растворяющийся в стакане воды сахар — см: [10, *97–98*; 3, *18*; 9, *321*]), апеллируют к силе нашего воображения или к способности представления, а не собственно к переживанию *la durée*. Ведь все эти примеры, во-первых, актуализуют наше ощущение пространства, а во-вторых, их переживание невозможно из-за внеположности нам объекта (кома или подслащенной жидкости).

[23] Было бы столь же неверно приводить в пример эталонного (или даже единственно подлинного) воплощения чистой длительности вообще переживание временнóго потока определенным индивидуумом — хотя бы и самим Бергсоном.

чем сугубо философскую направленность[24]. А вот выбор искусства Дебюсси был связан не только и, возможно, не столько с музыкальными вкусами Бергсона: сам философ откровенно признавал, что постижение художественного мира Дебюсси далось ему нелегко и не сразу (см. [37, *1558*]). Во всяком случае, внимание к искусству *только одного* композитора — Дебюсси — было сопряжено *именно с философскими исканиями* мыслителя; лишь его творчество Бергсон рассматривал в свете своей концепции длительности.

Первое соответствие свойств музыки Дебюсси и чистой длительности определил сам Бергсон. Делясь своими соображениями с Андре Сюаресом, приславшим Бергсону книгу о Дебюсси, философ замечает: «...можно полностью проникнуть в его музыку, только если принять ее *простой и неделимой, как абсолют* <...>» ([37, *1558*]; курсив мой. — *Е. Р.*)[25]. Аналогичную характеристику Бергсон дает и истинной длительности: важнейшее ее свойство — абсолютная неделимость (см. [3, *22*; 4, *43–44*]). Чтобы понять эту корреляцию музыки Дебюсси и *la durée*, необходимо воссоздать те специфические смыслы, которые в бергсоновской философии объединены термином «неделимость». Прежде всего, неделимость выступает как параметр развертывания потока длительности; причем неделимость характеризует самодовлеющую субстанцию *la durée*[26], *не требующую наполнения*[27]. В этом, онтологическом, аспекте неделимость предстает как *абсолютная целостность субстанции la durée*. Однако в гносеологическом аспекте без качественного наполнения длительности не обойтись: наше *переживание* временнóго потока — необходимое условие *постижения* природы *la durée*[28], а сам процесс ее переживания предполагает конгломерат психических состояний, которые образуют своего рода ткань нашей собственной длительности. Здесь и возникает сопоставление временнóго потока с мелодией: ведь мелодия не существует как феномен без переживающего субъекта[29]; а совокупность звуков, в своем течении формирующих мелодию, становится

---

[24] Как и предпочтения в сфере живописи (Леонардо, Коро, Тернер); см. [10, *368–369*]. Философу даже принадлежит небольшая рецензия на разбор книги о Вагнере; см. [38, *337–339*]. А упоминая в некоторых текстах, скажем, мастеров слова, Бергсон приводит в пример их сочинения (драмы Шекспира, стихи Ж.-Ф. Реньяра — в работах «Возможное и действительное» и «Смех» соответственно [5, *161*; 8, *40*]) лишь ради иллюстрации некоторых логических построений.

[25] Письмо датировано 20 декабря 1936 года.

[26] Напомним, что Бергсон придерживается субстанциальной концепции длительности.

[27] То, что, в конечном счете, по Бергсону, все вещи длятся, означает лишь, что вещам для существования необходима длительность. Но отсюда вовсе не следует обратное, а именно — что длительность с онтологической точки зрения нуждается в вещах.

[28] «...Невозможно мыслить время, не представляя его себе воспринятым и пережитым. Длительность предполагает, следовательно, сознание; и уже в силу одного того, что мы приписываем вещам длящееся время, мы вкладываем в глубину их некоторую дозу сознания» [4, *43*].

[29] Бытие длительности, скорее всего, не зависит от воспринимающего субъекта, поскольку в концепции Бергсона длится вся Вселенная, обладающая Сверхсознанием, несоизмеримым с сознанием человеческим (все это не дает основания считать Вселенную воспринимающим субъектом); см. [9, *242*, *254–255*; 10, *316–318*]. Однако мелодия, как эквивалент длительности, существует постольку, поскольку ее воспринимает человеческое сознание. А значит, она может быть коррелятом длительности именно в гносеологическом аспекте, с точки зрения переживающего ее субъекта.

слышимым эквивалентом совокупности психических состояний. И поскольку, согласно Бергсону, истинное переживание длительности актуализуется посредством взаимопроникновения состояний (см. [10, *97*]), образующих *качественную множественность*[30], — постольку в искомой мелодии звуки должны сливаться, вплоть до полной неразличенности.

Идеальный образец в данном отношении представляет собой именно творчество Дебюсси — если принимать во внимание исключительно *современников* Бергсона. Конечно, новаторство Дебюсси в плане работы со звуком лежит в русле традиционного понимания звука как единицы музыкальной ткани. Однако в рамках этого понимания Дебюсси предлагает интереснейшие решения, служащие провозвестием экспериментов и открытий XX века. Исследователи (К. Зенкин, С. Чащина) отмечают, что наряду с трактовкой звука как атома композитор во многих случаях ощущает звук процессуально, подчеркивая длительностный аспект разных фаз его развертывания, в том числе и таких трудно уловимых ухом, как фазы атаки и угасания (см. [19, *223*; 31, *186*]). Например, Дебюсси не только моделирует длительностный компонент фазы *атаки*, но и разрабатывает качественное ее наполнение, насыщая ее обертонами[31]. Концентрируясь на природных акустических закономерностях угасания звука, Дебюсси заставляет по-особому отнестись к фазе затухания, *прожить* ее[32]. Пристальное внимание к этой фазе звука подчеркивается композитором и графически: очень часто в его произведениях после выдержанных тонов идут повисающие лиги, словно бы

[30] Согласно комментарию Н. Лосского, бергсоновские два рода множественности — это «два возможных смысла слова “различать” (distinguer), два понимания, одно качественное и другое количественное, разницы между тожеством и инакостью» [25, *21*]. В качественной множественности (разнородности) число содержится лишь потенциально, «как сказал бы Аристотель; сознание в таком случае просто проводит качественное различение, не имея в виду *считать* качества или даже делать из них *несколько* качеств; тогда мы имеем множественность без количества» ([там же]; курсив оригинала). Один из основных тезисов самого Бергсона по данному вопросу: числовая множественность возникает из *мыслительной* процедуры счета элементов, внеположных друг другу. «Ряд, который *мыслится*, всегда в большей или меньшей мере находится в пространстве; в чистой длительности существуют, в известном смысле, только *проживаемые ряды* (*séries vécues*)» ([5, *243–244*]; курсив оригинала). По мысли И. Блауберг, Бергсон «фактически разделил актуальное существование числа (числовое множество может быть сразу представлено в пространстве) и, как он скажет позже, виртуальное существование, характерное для явлений сознания, поскольку они суть длительность и сохраняются в памяти» [10, *96*].

[31] См.: [31, *151*, *144–145*]. Особенно это касается использования тех инструментов, на которых звук может «материализовываться» постепенно, например, на струнных.

В качестве одного из «классических способов» размывания передней границы звука С. Чащина называет «взятие звука на *pp* с дальнейшей его “материализацией” за счет плавного наращивания громкости звука. Этот прием характерен прежде всего для оркестрового письма» [31, *146*]. Как пример исследователь приводит начала всех частей «Моря», мелодию флейты из «Послеполуденного отдыха фавна» (поскольку атака у флейты обычно содержит нечто вроде шумового «придыхания»), взятие гармоний во вступлении «Печальных жиг» [там же, *146–147*]. Другой прием вуалирования фазы атаки — взятие аккорда *arpeggiatto*, «что как бы продлевает атаку, размывая ее во времени и делая более плавной» [там же, *149*]. Примеры из «Образов» — кода «Отражений в воде», такты 6–9 пьесы «И луна спускается на развалины храма» и такты 81 и 83 «Золотых рыбок»; см. [там же, *150–151*].

[32] В фортепианной музыке Дебюсси нередко встречается ремарка *laissez vibrer*, которая обычно используется в музыке для ударных и арфы и обозначает, что звук не следует глушить.

разомкнутые в звуковое пространство (например, в прелюдии «Вереск» и пьесе «И луна спускается на развалины храма» из второй серии «Образов»).

Сознательная разработка именно начальной и финальной фаз дления звука и приводит к эффекту вуалирования его «границ»[33], к его специфической «открытости»[34]: следовательно, намечается тенденция к растворению звуков друг в друге, их «взаимопроникновению». Весьма примечательно, что К. Штокхаузен, чьи блестящие эксперименты со звуком и разными типами звучностей говорят сами за себя, не прошел мимо новаторства Дебюсси в этой области. «Я стремился думать, — говорит Штокхаузен, — <...> о вибрирующей звуковой материи, <...> о собственной внутренней жизни звуков, состоящей из колебаний, их соотношений и зависимостей. И в этом отношении Дебюсси очень интересен. <...> Очень часто звуки у него ведут себя подобно акварельным краскам в воде: они плывут, тают вплоть до полного исчезновения, и это — особый звуковой мир, возникающий благодаря Дебюсси» [33, *208–209*][35].

Когда «ноты следуют друг за другом, мы <...> воспринимаем их одни в других, и вместе они напоминают живое существо, различные части которого взаимопроникают в силу самой их общности <...>», — замечает Бергсон [7, *93*][36]. Так постепенно звуки, пронизывая друг друга, формируют *нераздельное* единство на уровне интонации, мотива, а затем и *музыкальной фразы* (см. [там же, *98*]), воплощая идеал философа. Мотивы у Дебюсси часто представляют собой в буквальном смысле слова *неделимые* целостности, воспринимаемые слухом скорее как нерасчленимые *интонации*, чем как группы четко обособленных нот. В таких мотивах-интонациях ухо не фиксирует отдельные тоны, а улавливает общую интонационную конфигурацию мотива, повышения и понижения интонации. Только при сознательной рефлексии оценивается высота каждого звука. Длительность же его все равно оказывается приблизительной: звук «скользит», «перетекает» в следующий. Такова, например, мелодия флейты, открывающая «Послеполуденный отдых фавна» или «Сиринкс». По мысли С. Чащиной, в этих произведениях Дебюсси подходит к воплощению системы

---

[33] Подробнее см: [31, *142–154*].

[34] Например, К. Зенкин пишет о присущих звуку Дебюсси «открытости и устремленности в бесконечность» [19, *235*].

[35] Интересно, что в символистской поэзии аналогичный синтез звучаний, аллитераций и ассонансов предложил Стефан Малларме. «В стихотворении слова <...> отражаются друг в друге, так что они уже не имеют собственной окраски и становятся лишь переходными ступенями в гамме» (цит. по: [22, *41*]). Характеризуя именно те стихи Верлена, Бодлера и Малларме, которые *сам Дебюсси отобрал* для вокальных произведений, Владимирова замечает: «Кажется, мир окутан таинственной дымкой, создающей единую атмосферу, в которой отдельные предметы теряют свои очертания и вибрируют в световых лучах» [13, *58*].

[36] Не случайно Э. Вюйермоз, М. Лонг и другие, которым выпала честь слышать игру мэтра, сравнивали звуки и аккорды под пальцами Дебюсси с колокольчиками. «...Звук колокола <...> на протяжении своей длительности живет интенсивной “жизнью”, состоящей из игры обертонов между собой <...>. И источником этого является <...> спектрально богатая атака звука у колоколов», — пишет С. Чащина [31, *145*]. Примечательно, что Бергсон, чтобы показать различие между спациализованным восприятием звуковых феноменов и истинным их проживанием в длительности, приводит в пример именно удары колокола, слияние которых в единый звуковой образ достигается довольно легко. См. описание этого примера с комментариями: [25, *24–26*].

ритмоинтонационного параллелизма[37]. В таких случаях взаимоперетекание звуков дает возможность максимально приблизиться к бергсоновскому идеалу мелодии, воспринимаемой как неделимое[38].

Впрочем, это «неделимое целое» имеет еще и, скажем так, «глубинное» измерение: ведь взаимопроникновение психических состояний (эквивалентом которого служит взаиморастворение звуков) осуществляется не только последовательно, но и посредством их наслоения, напластования. То одно, то другое состояние захватывает главенство, выходя на поверхность сознания из фонового конгломерата иных состояний: оно и уподобляется «мелодии», синкретически слитой с порождающим ее «постоянным, глухим мутным шумом в глубинах жизни» [3, *24*, *25*]. Поэтому, строго говоря, точным слышимым коррелятом переживаемой нами собственной длительности может служить не столько одноголосная мелодия, сколько *определенным образом организованная звуковая масса*, в которой на роль ведущей мелодической мысли претендуют различные элементы музыкальной ткани, а «фоновые» компоненты и мелодия взаимопревращаемы.

В музыке Дебюсси эти условия всецело выполняются. Мелодию нельзя обособить от остальных элементов музыкальной ткани, не нарушив звукового образа, — как нельзя отделить мелодию нашего доминирующего переживания от иных, контрастирующих элементов ткани нашей внутренней жизни. Недаром Эрнест Ансерме, один из первых, кто взглянул на искусство мэтра с позиций феноменологии музыки [1, *128*], заметил: музыка Дебюсси «идет не от “видимого”, а от “прочувствованного”» [там же, *135*]. «Развитие гармонии тут не высвобождается из мелодической ткани, как это было в классическом стиле; оно представляет собой мелодическое развертывание компактной гармонии <...> Дебюсси мелодически очерчивает цепи гармоний <...>» [1, *134–135*], — резюмировал дирижер[39].

Более того, в плане понимания самой *сущности* звуковой материи, ее *бытия в музыкальном пространстве* композитор предложил и такие новации, которые вызвали восхищение даже столь радикально мыслящего, не оглядывающегося назад мастера, как Штокхаузен. Последний обратил внимание на специфически дебюссистские «фактурные комплексы — звуковые полосы» или «вибрирующие звуковые поверхности», в которых «учитываются не единичные тоны, но массы, нагромождения тонов, подобные облакам в природе или пчелиным роям,

---

[37] В системе ритмоинтонационного параллелизма для музыкальной длительности характерна «*невыделенность из музыкального потока, растворенность в масштабных музыкально-временных структурах более высокого порядка*» [31, *90*; курсив оригинала]; см. также [там же, *93*]. «Началом, организующим временное развертывание формы, выступает фразовая интонация с характерным подъемом в середине строки и спадом в конце» [там же, *95*].

[38] «Излюбленным его примером стало восприятие мелодии: слушая ее, мы воспринимаем не отдельные звуки, а их последовательность, где каждый звук пропитан предшествующими; в нашем сознании продолжает звучать именно вся мелодия, и это — один из наиболее адекватных образов подлинной последовательности, в которой совершается организация состояний», — комментирует И. Блауберг [10, *97*]; см. также [25, *28*].

[39] В пример приводятся «Облака» и пьеса «И луна спускается на развалины храма». Для полноты картины отметим, что Ансерме рассматривает гармонию как ноэму (noème), то есть сообразуясь с понятиями гуссерлевской феноменологии; но это уже тема отдельной работы.

слетающимся к матке[40]. <...> существуют звуковые <...> *конгломераты*, образующие *суммарные звуковые картины, где неразличимы отдельные составляющие*» [33, *208*; разрядка оригинала; курсив мой. — *Е. Р.*].

Указанная неразличимость компонентов, будь это тоны, мотивы или гроздья звуков, не оставляет в звуковом пространстве «пустот», «зазоров» — вибрирующая звуковая масса заполняет его целиком. Эти особенности дебюссистского музыкального пространства очень точно соответствуют характеристикам бергсоновской *протяженности* — уникального атрибута, *имманентного самому бытию материи*[41] и *органически связанного* с *длительностью* (в отличие от *пространства*[42]) с помощью параметра континуальности[43]. Сопряженность

---

[40] Штокхаузен говорит также о цветке маргаритки, большое количество лепестков которого создает общее впечатление без необходимости подсчитывать все лепестки.

[41] «В чем же состоит самое общее свойство неорганизованной материи? Она протяженна» [9, *165*]. В «Материи и памяти» обосновываются следующие тезисы: 1) протяженность реальна и действительно принадлежит вещам (см. [6, *294*]), наряду с реальной длительностью; 2) протяженность «конкретна» и «всегда осязательна» [там же, *292*].

Интересным пассажем-вариацией на тему бергсоновского феномена протяженности завершает одну из глав своего исследования о Дебюсси С. Яроциньский: «Благодаря постоянному движению бóльших или меньших звуковых долей в этой музыке непрерывно что-то происходит, живет и замирает, а ее форма неустанно обновляется, меняются значения, ничего до конца не обозначая. Кажется, что здесь воплощена <...> бергсоновская “подвижная протяженность реальности” <...>» [36, *97*].

[42] Разграничение пространства и протяженности появилось у Бергсона уже в «Опыте о непосредственных данных сознания»: пространство — это «однородная пустая среда», «реальность без качества»; «то, что дает нам возможность различать многие тождественные и одновременные ощущения» [7, *90*]; протяженность же определяется как «разнородная реальность чувственных качеств» [там же, *92*]. В «Материи и памяти» постулируется, что пространство и однородное время — лишь «схемы нашего действия на материю» [6, *293*]; а в других работах определяется отношение этих схем к реальной протяженности (опосредующим звеном здесь выступает восприятие). Например: «...само наше восприятие <...> в непрерывной протяженности <...> выкраивает тела, причем в точности так, чтобы они казались нам неизменными, пока мы их рассматриваем» [5, *134*]; «...эта конкретная протяженность не есть бесконечное и бесконечно делимое пространство, избираемое интеллектом в качестве поля для его конструкций. Конкретное пространство было извлечено из вещей. Не они находятся в нем, а оно находится в них» [там же, *155*].

[43] Бергсон сам называет протяженность «материальной» и постулирует важнейшие ее качества: *непрерывную связность* и, следовательно, *возможность передачи информации*, что обеспечивает для материи связь с «Целым»; см. [9, *48*, *166*]. Ср. также: «...полная пространственность заключается в совершенно внешнем положении одних частей относительно других, то есть в полной взаимной независимости. Но нет материальной точки, которая не воздействовала бы на любую другую материальную точку» [там же, *207*].

Собственно говоря, протяженность, по Бергсону, — это *инверсия длительности*, получаемая инверсионным же движением духа: не в сторону усиления напряжения (что для духа естественно), а в сторону ослабления. Этот момент более ясно изложен во «Введении в метафизику»: напряжение духа рождает предельно концентрированную длительность [2, *33*]. Ослабление же духа — это и есть протяженность (см. [9, *206*]). Рассматриваемый тезис рельефно подан и в «Творческой эволюции»: «...дух <...> может идти в двух противоположных направлениях. Либо он следует своему естественному направлению — тогда это будет развитие в форме напряжения, непрерывное творчество, свободная деятельность; либо он поворачивает назад, и эта инверсия, доведенная до конца, приводит к протяжению, к необходимой взаимной детерминации элементов, ставших внешними по отношению друг к другу, — словом, к геометрическому механизму» [9, *223*]. Отсюда следует, что если мы продолжим ослабление до бесконечности, то в пределе получим пространство. «Овладев формой пространства, дух пользуется ею

с длительностью обуславливает специфику протяженности как *качественной*, *разнородной* среды (см. [10, *95*]), насыщенной *колебаниями*, *вибрациями* материи[44]; среды, «расцвеченной красками, оказывающей сопротивление, делимой соответственно линиям, обрисованным контурами реальных тел или их элементарных реальных частей» [9, *168*]. Причем такая делимость не отменяет взаимопроникновения компонентов, в силу их принадлежности общему потоку колеблющейся материальной субстанции. Аналогичная диалектика — артикуляции, с одной стороны, и нераздельного взаимопроникновения, с другой — дает о себе знать при восприятии музыки Дебюсси, и необязательно таких сочинений, где переливаются многоцветьем красок «звуковые полосы» (например, начала «Золотых рыбок» или прелюдии «Туманы»). Вибрирующие звучности, о которых пишет Штокхаузен, являются лишь предельным случаем: здесь компоненты звуковой материи трудноуловимы. Но и там, где из интегрированной звучности-«фона» ясно выступают ведущие элементы «рельефа», все компоненты музыкальной ткани оказываются функционально неустойчивы, взаимно обратимы, ввиду их предельной взаимообусловленности и нераздельности[45]. По мысли Н. Колмогоровой [20, *167*], «произведения Дебюсси демонстрируют образец так называемого *рассредоточенного тематизма*, характерными признаками которого являются невыделенность, отсутствие четких границ, слитность с фоном и контекстом» (курсив оригинала)[46].

как сетью, петли которой могут как угодно сплетаться и расплетаться; сеть эта, наброшенная на материю, разделяет ее в соответствии с потребностями нашего действия» [там же].

Вопрос о возникновении протяженности из ослабления духа напрямую связан с бытием материи в ее онтологическом противопоставлении духу. «...Дух есть *реальность творящаяся*. Наоборот, материя, вследствие недостатка памяти, есть нечто надорванное во времени, процесс в ней содержит в себе перерывы, повторения прошлого (колебания); в этом процессе нет свободы и творчества, в нем царствует необходимость; здесь перед нами реальность не творящаяся, а распадающаяся (qui se défuit). Из сферы духа с его *напряженностью* (tension) можно перейти в царство материи с ее *протяженностью* (extension) путем простого ослабления воли: “протяженность есть не более, как перерыв в напряженности”» ([25, *70–71*]; курсив оригинала).

Дополняет картину тот факт, что в бергсоновском учении движение, *являющееся атрибутом la durée*, при этом коррелирует *с протяженностью*, а не с пространством. «Не пространство есть условие движения, а наоборот, движение есть процесс, по поводу которого рассудок строит понятие пространства», — комментирует Н. Лосский [25, *70*].

[44] Поскольку этот тезис не слишком ясен без комментариев, надо вкратце обрисовать концепцию Бергсона, касающуюся природы и бытия *материи*. По Бергсону, «материя сводится <...> к бесчисленным колебаниям, соединенным в непрерывной слитности, солидарным между собою и разбегающимся дрожью по всем направлениям» [6, *291*]; см. также [25, *66–72*, особенно *68*]. Таким образом, *движение*, имманентное *неорганизованной* материи *как таковой*, с ее ослабленным до предела сознанием, предстает в виде мельчайших *колебаний и вибраций*, пронизывающих всю материю (см. [9, *205*; 2, *33*; 5, *36–37*]). Как отмечает И. Блауберг [10, *205*], в «Материи и памяти» вся вселенная предстает «пульсирующей протяженностью».

[45] В. Бобровский неоднократно говорит о «тенденциях к стиранию граней между фоном и рельефом» в произведениях Дебюсси; см. [11, *246*; 12, *130–131*]. По мысли исследователя, особенно важно, что «каждый элемент фактуры способен выполнять тематические функции» [12, *131*]. Аналогичных взглядов придерживается К. Зенкин. Он замечает в связи с «Отражениями в воде»: «Классическое соотношение рельефа и фона отвергнуто: нельзя сказать, что именно на первом плане <...> — все тематично в равной мере <...>» [19, *226*].

[46] См. о том же: [12, *131*].

Таким образом, точным эквивалентом переживаемой длительности выступает постепенно развертывающийся комплекс наслаивающихся тематических элементов, «растворенных» друг в друге и попеременно играющих главную роль. Если соотнести сказанное с бергсоновским словоупотреблением, то станет ясно, что обозначение «мелодия» в контексте бергсоновской философии нельзя понимать буквально. «...Музыка Дебюсси <...> — это музыка “la durée”, поскольку *длящаяся мелодия* сопровождает и выражает *единое*, *непрерывное течение* драматического чувства. Я оказываю инстинктивное предпочтение творчеству Дебюсси» ([38, *354*]; курсив мой. — *Е. Р.*). В данном случае философу важно подчеркнуть не наличие некоей мелодической линии, а аспект слышимого дления, воплощающего непрерывность эстетико-психологического переживания[47]. По всей вероятности, примерно в том же ключе можно понять и фразу Дебюсси: «...моя музыка — не что иное, как мелодия!» (цит. по: [24, *68*])[48], или реплику Оливье Мессиана, во многом наследующего традициям Дебюсси: «...музыка есть прежде всего Мелодия...» (цит. по: [30, *41*]).

Итак, мелодия в бергсоновском осмыслении скорее служит не строгим музыкальным термином, а идеальным именованием развертывающегося комплексного звукового образа, репрезентирующего сущностные свойства и *атрибуты la durée*. Важнейший из них — *истинная, самоценная последовательность*: «...Всякая теория времени допускает существование “прежде” и “после”: время есть последовательность» [4, *58*]. Чтобы звуковой образ помог «найти абсолютное время, нужно предварительно сгладить различие между звуками, затем уничтожить характерные признаки самого́ звука и удержать из мелодии только продолжение предшествующего в последующем и непрерывный переход, множественность без различенности и последовательность без раздельности. Такова непосредственно воспринимаемая нами длительность, не зная которой, мы не имели бы никакого представления о времени» [4, *39*].

Рискуя дать вольное толкование этому закономерному, но эмпирически невыполнимому предписанию, можно заключить, что требование *субстанциализации перехода*, переживания *последовательности как таковой* и *элиминации* ее наполнения негласно указывает на обращение к онтологическому аспекту *самой* длительности. Конечно, искомая элиминация невозможна; более того, она имеет место именно в случае привычного, спациализованного восприятия длительности, не направленного на познание ее[49]. Но онтологический вектор

---

[47] Которое, собственно, балансирует на грани переживания *в* длительности — и переживания *самой длительности*.

[48] Это был ответ композитора «венскому критику, поздравившему его с тем, что он, “наконец упразднил мелодию”» [24, *68*]. М. Лонг вспоминает, насколько важным для композитора было «то, что Гуно называл “самое чистое выражение мысли” — мелодия» [там же].

[49] Сам же Бергсон, скрыто противореча себе, дает пример такой элиминации в сочетании именно с пространственноподобным восприятием длительности. Характеризуя типичное, спациализованное слышание далеких ударов колокола, философ замечает: «...последовательные звуки мы рядополагаем в идеальном пространстве, воображая при этом, что считаем эти звуки в чистой длительности. <...> я их эксплицитно считаю, в таком случае мне нужно будет их разобщить и расчленить, расчленение же это необходимо должно совершаться в какой-нибудь однородной среде, в которой лишенные своих качеств и как бы опорожненные звуки оставляют при проходе своем тождественные следы» (цит. по: [25, *25*]).

нашего познания длительности при переживании мелодии очевиден. А значит, наше переживание свойств звукового образа, соответствующего бергсоновской концепции, *асимптотически приближает нас к постижению атрибутов la durée как субстанции*. Вернее даже, переживаемые свойства музыкального образа становятся проекцией на звуковую материю атрибутов, имманентных *la durée*. Облик этих атрибутов передается, транслируется параметрами (характеристиками) звуковой материи.

Первый атрибут — *субстанциальный переход* — или, как его еще именует Бергсон, *абсолютное движение*[50], которое не требует движущегося тела, довлеет себе[51] и не имеет никакой цели, кроме субстанциального творческого изменения[52] и непрерывного изобретения нового[53] — двух других важнейших, взаимообусловленных атрибутов *la durée*. А следовательно, звуковой образ, идеально воплощающий признаки данных атрибутов, должен характеризоваться постоянным изменением, обновлением и развитием музыкальной ткани[54]; причем это перманентное становление[55] должно оставлять впечатление спонтанности и непредсказуемости: ведь невозможно предвидеть то «новое», которое «бьет беспрерывной струей» в реальной длительности ([9, *174*]; см. также [10, *309–310*]).

В искусстве Дебюсси такое впечатление инспирирует, прежде всего, *гармонический* аспект звукового образа. Неслучайно В. П. Бобровский [11, *243*], размышляя об уникальности музыкального языка Дебюсси, подчеркивает стремление композитора «*передавать объект в движении, непрестанном становлении в условиях усиления фонизма гармоний*» (курсив оригинала)[56]. По мере

[50] В отличие от движения механистического, то есть по инерции, абсолютное движение «есть сама реальность»; это «самое живое, что только есть в реальном мире» [3, *19*]. «Пусть каждый из нас сделает опыт, пусть каждый попытается получить прямое и конкретное видение какого бы то ни было изменения, какого бы то ни было движения: он получит ощущение абсолютной неделимости» [там же, *22*].

Справедливости ради отметим, что воззрения Бергсона на природу движения претерпели радикальную эволюцию. В диссертации «Идея места у Аристотеля», написанной еще в Клермон-Ферране, философ принимает господствовавшие в то время среди ученых представления о движении и ставит в соответствие не движение и время, а движение и пространство; см. [10, *81–82*].

[51] Напомним, что в «Восприятии изменчивости» это один из «лейтмотивов» Бергсона.

[52] См.: [3, *22*, *23*, *26*], а также: [3, *17*, *19–21*; 4, *39*, *43–44*; 25, *26*].

[53] «...Именно через концепцию длительности как динамической непрерывности проходит отчетливая линия демаркации между Бергсоном и предшествующей философией», — замечает И. Блауберг [10, *98*]. Истинная длительность «создается постоянно — конечно, не в той или иной искусственно изолированной системе, как стакан сладкой воды, но в конкретном целом, с которым эта система составляет единое, в целом непредвидимого и нового» [9, *321*].

[54] Философ предлагает прислушаться «к убаюкивающей нас мелодии: не получится ли у нас точное восприятие движения, не связанного ни с каким подвижным телом, изменчивости без чего-либо, что меняется?» [3, *23*].

[55] «Реальность — дух или материя — предстает нам как непрерывное становление. Она создается или разрушается, но никогда не является чем-то законченным» [9, *264*].

[56] Исследователь 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*» ([11, *242–243*]; курсив оригинала). Сходные мысли встречаются в книге А. Владимировой, которая видит задачей Дебюсси «воплотить движение, изменение, размывающее очертания реальности» [13, *55*]. Впрочем, следует заметить, что, говоря о движении, Бобровский применяет метод, который

интенсификации фонической стороны и, соответственно, ослабления функциональных тяготений[57] возрастает непредсказуемость гармонического развития, что определяет эффект новизны и постоянного обновления как структуры, так и «краски» аккордов[58]. Ведь изобретается буквально каждое созвучие — среди них нет «проходных», незначимых, ибо диссонансы и консонансы для Дебюсси совершенно равноценны[59], а требование «разрешить аккорд» означает в глазах композитора идти на поводу у «мнимой необходимости, являющейся чистейшей условностью <...>» [27, *276*]. Логично, что на смену такой «мнимой необходимости» должна прийти свобода выбора созвучий: вот почему движение аккордов у Дебюсси правомерно назвать *произвольным* в бергсоновском смысле[60]. Апеллируя к видам движений в живой природе, философ резюмирует: «...наряду с <...> движениями, механически вызываемыми внешней причиной, имеются и другие, которые, кажется, приходят изнутри и отличаются от предыдущих своим непредвидимым характером: их называют “произвольными”» [5, *45*][61].

Впрочем, произвольность выбора не означает произвола. Чтобы конституировать фоническую равнозначность консонансов и диссонансов, необходимо иметь критерий, отличающийся, разумеется, от степени сонантности. Чтобы манифестировать уместность и естественность последования слабо стремящихся друг в друга созвучий, нужно обоснование, отличающееся от «причинно-следственной» логики функциональных тяготений. И Дебюсси находит критерий: возможность *чисто эстетического переживания* как отдельного созвучия, так

Бергсон называл «кинематографическим»: сущность данного метода в «кадрировании» движения. По Бергсону, на такое действие способен интеллект, который в этом случае скользит по поверхности, не проникая в сущность самого феномена движения. Поэтому концепцию Бобровского можно сопоставлять с учением Бергсона лишь отчасти.

[57] «Разве вы не способны понимать аккорды без ссылки на их гражданское состояние и их подорожную грамоту?», — вопрошал своих друзей композитор еще в 1883 году (цит. по: [21, *113*].

[58] «У Дебюсси басы и гармония, которую они несут с собой, незаметно ведут слушателя от одной тональной перспективы к другой, что придает его искусству текучесть развития <...>» [1, *136*].

[59] См. беседу с Э. Гиро: [27, *275–278*]. В гораздо менее миролюбивом диалоге с Эмилем Рети, работавшим в Консерватории на одной из административных должностей, Дебюсси, пусть и полемически, сам уравнял консонансы и диссонансы в правах. Рети «сказал <...> однажды Клоду: “<...> вы считаете, что диссонирующие аккорды не должны разрешаться в консонансы? Каково же ваше правило?” — “Мое удовольствие!” — “Какое же удовольствие можно находить в диссонансах?” — “Диссонансы сегодня, консонансы завтра!” <...>» [21, *113–114*].

[60] Это одна из бергсоновских характеристик абсолютного движения.

[61] Природу Бергсон именует «своеобразным художником» [7, *56*], в «непрерывном творчестве» которого выражается «*самопроизвольность жизни*» ([9, *110*]; курсив мой. — *Е. Р.*).

Произвольные движения, по Бергсону, игнорируют логику жестких, детерминистски безусловных причинно-следственных связей. Особая гармоническая логика Дебюсси тяготеет именно к такой «произвольности»: по словам Ю. Кремлева, «...в возрасте двадцати одного года Дебюсси ясно сформулировал свою задачу <...> освобождения гармонии» от системы строгих «логических правил, привычных соотношений и чередований» [21, *114*]. Ромен Роллан восхищался исканиями композитора, который «хотел <...>, чтобы мелодия, ритм и гармония свободно сочетались по своим собственным законам, а не по указке пресловутой логики и чисто абстрактных выкладок» (цит. по: [13, *51*]); см. также у Э. Ансерме: [1, *136–137*].

и их сопряжений[62]. Эта возможность предполагает два взаимосвязанных *именно в гармонической системе Дебюсси* условия: *красоту* фонизма и его *необычность*. Недаром композитору, в целом одобрявшему Вагнера за то, что он избегает, скажем, «отвратительного “квартсекстаккорда”» [27, *276*], был все же не по вкусу стиль немецкого музыканта — ведь «у Вагнера нет необычных аккордов или последовательностей» [там же, *275*].

Если звучание не только красиво, но и непривычно, слушательское внимание не «скользит по поверхности», а напротив, активизируется: мы тщательно вслушиваемся — следовательно, *интенсивно* переживаем слышимое на глубинном уровне, поистине погружаясь в длительность. Как необычность фонизма отдельного аккорда, так и внезапность его появления способствует переосмыслению предшествующего, *качественному* изменению впечатления от его звучания и иному восприятию его «оттенка»: аккорды бросают отсветы друг на друга. Качественное взаимовлияние соседствующих аккордов рождает *обогащенное синтезирующее впечатление* от их суммарного звучания.

Фактически, это идеальное воплощение на практике бергсоновского «качественного», «психического», «духовного синтеза» [7, *98*][63] ощущений и переживаний, который отличается «*постепенной* организацией наших последовательных ощущений» ([там же]; курсив мой. — *Е. Р.*), при их взаимном *влиянии* и *растворении*, с одной стороны, — и при сохранении самоценности и внутренней самодостаточности каждого из них, с другой. «Откуда приходят они? Куда идут? — восклицал Дебюсси, терзая “странными”, “хроматическими” созвучиями уши Мориса Эммануэля. — Вы хотите это знать? Так слушайте: достаточно их самих!”» (цит. по: ([21, *113*]; курсив мой. — *Е. Р.*). В этом высказывании запечатлена едва уловимая диалектика связи между логикой гармонического движения (*перехода*) и *самоценным* звучанием каждого аккорда — диалектика движения и движущегося, характеризующая бергсоновский «качественный синтез».

Впрочем, «качественный синтез» осуществляется не только на гармоническом уровне, а охватывает разные аспекты становления звукового образа. По мысли самого Бергсона [7, *98*], такому «духовному синтезу» эквивалентно «единство, аналогичное единству музыкальной фразы» (курсив мой. — *Е. Р.*), где, естественно, главную роль играет мотивно-тематический уровень развертывания целого. Иными словами, в центре внимания оказывается проблема *развития материала*, способов его становления, прорастания из исходного мотива и кристаллизации тематизма.

Прежде всего, стоит принять во внимание желание самого композитора «трактовать материал в *более общем* смысле, даже и *духовном*» (цит. по: [36, *153*]; курсив мой. — *Е. Р.*). Не пускаясь в догадки о тех значениях, которые как философ, так и музыкант вкладывали в слово «духовный», но учитывая контекстуальное поле бергсоновского учения и искусства мэтра, естественно предположить, что один из смысловых аспектов здесь связан с качественным, *творческим*

[62] Когда Э. Гиро, недоумевая, наигрывал Дебюсси последовательности параллельных квинт и спрашивал, что же в них хорошего, Дебюсси не колеблясь отвечал, что это красиво, и больше никаких объяснений не нужно; см. [21, *174*].

[63] Один из примеров синтеза дает верное восприятие движения: наше сознание синтезирует последовательные положения движущегося тела.

изменением и развитием[64]. Такое «развитие формы» Дебюсси противопоставляет «раздуванию материала»[65] и называет «логичным, уплотненным и дедуктивным» (цит. по: [36, *153*]). А дедукция в устах Дебюсси означает не что иное, как постепенное выведение целого из начального мотивного ядра и, более того, постепенное же выращивание самого этого ядра из протоинтонации (таково, например, прорастание первоначальной секундовой интонации в прелюдии «Шаги на снегу» или в ноктюрне «Сирены»). Как верно замечает В. Бобровский [12, *131*], «тема» в большинстве произведений композитора — это «*начальный момент процесса формообразования*» (курсив мой. — *Е. Р.*), из которого проистекает дальнейшее развитие. Этот момент наполнен почти «химическими»[66] превращениями интонации, которые мы интенсивно переживаем слухом и тем самым длим, созидая сам временной интервал, погружаясь в него. Аналогичное дление и творение, согласно бергсоновскому учению, касается всякого момента длительности нашей жизни. «Каждый из них есть род творческого акта» [9, *44*][67], раскрывающего одну из функций времени в нашей Вселенной: времени как творения, *времени-изобретения* (temps-invention; см. [там же, *322–324*, *326*]), созидающего и то, что иноприродно ему (саму материю, формы организации этой материи и т. д.), и *себя самое*.

Описанный принцип почти бергсоновской «последовательной организации»[68] буквально каждого мотива и даже каждой интонации не оставляет места для

---

[64] Что касается Бергсона, то в «Творческой эволюции» он постулирует, что дух является творческим началом Вселенной, противостоящим косной материи и организующим ее. Дух связан с сознанием, или, в случае всего универсума — со Сверхсознанием. Вот почему для Бергсона психические процессы тесно сопряжены с духовным в человеке; вот почему качественный синтез психических состояний, протекающий при переживании длительности, философ именует духовным. «...Процесс, путем которого вещь *создается*, идет в направлении, противоположном физическим процессам, <...> стало быть, по самому своему определению, это процесс нематериальный <...>» ([9, *241*], курсив оригинала; см. также [5, *40*]). Дух, по Бергсону, — это «сознательная» сила, «чья роль, очевидно, состоит в том, чтобы беспрерывно вносить в мир нечто новое»; и эта сила «творит новое в самой себе», творит нечто непредвидимое и свободное [5, *46*]. О спиритуализме в понимании самого Бергсона см. [10, *8*, *14*, *16*, *28–29*; *30*, примеч. 15; *256–257*, *288–290*, *356*, *359*, *372*, *430*, *442*, *505*, *598*, *603*].

С Дебюсси в плане трактовки слова «духовный» вопрос более тонок. Не исключено влияние символистской эстетики, в которой, как уже приходилось отмечать, проблема духа и духовного была чрезвычайно важна, наряду с вопросами соотношения духа и материи (см. выше примеч. 10). Об общении Дебюсси с некоторыми представителями символизма см. [36, *127–128*, *132*, *135–136*].

[65] Под «раздуванием материала» Дебюсси понимает развитие бетховенского типа, путем вычленения мотивов, а также развитие путем повторения и секвенцирования исходного тематического зерна (по примеру вагнеровского метода работы с материалом). В смысле отношения к материалу Дебюсси не делал принципиального различия между Бетховеном и Вагнером: «Уже у Бетховена искусство развития темы опирается на повторы, постоянные возвращения к идентичным мотивам. Вагнер довел этот способ почти до карикатуры...» [36, *153*].

[66] Если воспользоваться утонченно-ироничным эпитетом самого Дебюсси; см. [15, *108*].

[67] Естественно, Бергсон понимает момент не как математическую точку, а как интервал; см. [9, *56*, *205*, *320–321*; 5, *321*; 6, *246*; 4, *43*]. И далее: «...мы суть то, что мы делаем, <...> мы творим себя непрерывно. <...> Мы только ищем точный смысл, какой придает наше сознание слову “существовать”, и мы находим, что для сознательного существа это значит изменяться; изменяться — значит созревать, созревать же — это бесконечно созидать самого себя» [9, *44*].

[68] В данном случае она относится не к психическим состояниям, а к звуковой материи. Однако материал у Дебюсси организуется именно так, что мы воспринимаем, а стало быть,

«поспешного и поверхностного заполнения пустот» (цит. по: [36, *153*]) и предполагает действительно предельную плотность поступления информации. По мысли К. Зенкина [19, *228*], в творчестве Дебюсси прослеживается «тенденция к микротематизму, *тотальной* тематизации фактуры <...>» (курсив мой. — *Е. Р.*). Конечно, при таком отношении к материалу развитие в прямом смысле слова будет инспирировано (лат. spiritus — дух) исходным мотивом — это ли не «духовный синтез» в высшем смысле слова?

Как и в случае с «гармонической химией»[69], в равной мере акцентирующей и уникальность свойств каждого «ингредиента»-аккорда, и специфику каждого «химического соединения» (связи созвучий), — «качественный синтез» при мотивно-тематическом развитии предполагает *диалектику* непрерывного, *нерасчленимого* обновления, творения нового — и самоценности всякого *отдельного* мотива. Эта диалектика обеспечивается особым качеством *открытости* (см. [19, *233*]) любой интонации, мотива, фразы — качеством, которое позволяет элементам музыкальной ткани почти по-бергсоновски *взаимопроникать*, сохраняя свой неповторимый облик.

Так постепенно, по мере становления звукового материала, феномен абсолютного движения реализуется на высшем уровне — на уровне организации художественного целого. «Красота относится к форме, а всякая форма имеет своим началом движение, которое ее очерчивает: форма есть всего лишь запечатленное движение» [5, *214*], — афористичное суждение Бергсона, при всем прицеле на универсальность, имеет прежде всего эстетический характер; и потому проекция этого тезиса на произведения искусства вполне обоснованна. В конечном счете, именно в искусстве Дебюсси, где процессуальный аспект преобладает над архитектоническим, ставшая форма действительно в каком-то смысле является следом перманентного становления. Во многих произведениях Дебюсси процесс темообразования может продолжаться фактически бесконечно, а целостный звуковой образ, *вариантно обновляющийся*, — бесконечно стремиться к идеальному мотивно-тематическому инварианту (см. об этом: [11, *247*]). Как сказал философ [5, *306*], «...творчество <...> все целиком заключено *в процессе развития* <...>» (курсив оригинала).

По проницательному замечанию Э. Ансерме [1, *137*], «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*» (курсив мой. — *Е. Р.*). Именно поэтому возможно *переживание* целого до последней ноты, переживание всех трансформаций первоначального тематического импульса, полное погружение внутрь потока интенсивнейшего становления и, как следствие, — охват единым актом внимания всего произведения. Но, по Бергсону, чем большую цепочку событий наше внимание способно удержать как неделимую целостность, тем больший *интервал* времени

и переживаем начальную интонацию как незавершенную, стремящуюся к следующей.

[69] Дебюсси в письме Ж. Дюрану сетовал, что ему не нравится первая версия «Отражений в воде» и что он «решил сочинить другую, в соответствии со всеми новейшими открытиями в гармонической химии <...>» [15, *108*].

ощущается как *настоящее*[70]: «...реальное, конкретное, переживаемое настоящее, то, которое я имею в виду, когда говорю о наличном восприятии, необходимо обладает длительностью» [6, *246*]. Идеалом такого длящегося настоящего для Бергсона и служит мелодия, или, если иметь в виду все вышесказанное, звуковой образ, составляющий «с одного конца до другого непрекращающееся настоящее, хотя это постоянство не имеет ничего общего с неизменностью <...>» [3, *28*]. Стоит ли говорить, что те произведения Дебюсси, в которых осуществляется *неуклонное* развитие, *изменение* исходных тематических элементов[71] (начиная от ранней симфонической сюиты «Весна» — вплоть до «Моря» и большинства фортепианных прелюдий), предстают идеальной слышимой проекцией *длящегося настоящего*? Так в руках ловца-Бергсона художественный смысл творений Дебюсси — неуловимый Протей — принимает образ истинной *la durée*.

[70] «Внимание к жизни, достаточно сильное и достаточно свободное от всякого практического интереса, охватило бы <...> в неделимом настоящем всю прошлую историю сознательной личности, — без сомнения, не как одновременность, но как нечто такое, что есть разом и непрерывно настоящее и непрерывно движущееся <...>» [3, *28*].

[71] В искусстве Дебюсси исследователи (Э. Денисов, К. Зенкин и другие) выделяют в крупном плане два принципа тематического развития: вариантно обновляющийся, «прорастающий» — и «калейдоскопический» («монтажный», «мозаичный»); см. [16, *93–95*, *97*; 19, *225*]. В случае «техники монтажа» каждый из больших «блоков» может охватываться вниманием как длящееся настоящее; но переключение внимания на новый «кадр» инспирирует восприятие его уже как *нового момента длительности*. Такова, например, прелюдия «Прерванная серенада», где игра тематическими элементами оборачивается игрой со слушательским вниманием, внезапными скачками последнего.

Использованная литература

1. *Ансерме Э.* Язык Дебюсси // Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания / пер. с франц. Е. Ф. Бронфин, Б. С. Урицкой; предисл. Е. Бронфин; вступ. ст. К. Раппопорта. М.: Советский композитор, 1986. С. 127–140.
2. *Бергсон А.* Введение в метафизику // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. V: Введение в метафизику. Смех и другие произведения / пер. В. Флеровой и И. Гольденберга. СПб.: М. И. Семенов, 1914. С. 3–47.
3. *Бергсон А*. Восприятие изменчивости // Бергсон А. Собрание сочинений: в 5 т. Т. IV: Вопросы философии и психологии / пер. В. Флеровой. СПб.: М. И. Семенов, 1914. С. 4–34.
4. *Бергсон А.* Длительность и одновременность (по поводу теории Эйнштейна) / пер. с франц. А. А. Франковского. Пб.: Academia, 1923. 154 с.
5. *Бергсон А*. Избранное: Сознание и жизнь / пер. с франц. и сост. И. И. Блауберг. М.: РОССПЭН, 2010. 399 с. (Книга света)
6. *Бергсон А.* Материя и память / пер. Б. С. Бычковского // Бергсон А. Собрание сочинений: в 4 т. Т. I. / вступ. ст. И. И. Блауберг. М.: Московский клуб, 1992. С. 166–325.
7. *Бергсон А.* Опыт о непосредственных данных сознания / пер. с франц. Б. С. Бычковского // Бергсон А. Собрание сочинений: в 4 т. Том I: Опыт о непосредственных данных сознания. Материя и память / вступ. ст. И. И. Блауберг. М.: Московский клуб, 1992. С. 50–155.
8. *Бергсон А*. Смех // Французская философия и эстетика XX века / предисл. П. Мореля; пер. И. Гольденберга, И. Вдовиной, А. Густыря; комментарии А. В. Густыря, И. С. Вдовиной. М.: Искусство, 1995. (Программа *Пушкин,* Вып. 1). С. 9–104.
9. *Бергсон А.* Творческая эволюция / пер. с франц. В. А. Флеровой, сверен И. И. Блауберг и И. С. Вдовиной; предисл. И. И. Блауберг. М.; Жуковский: Кучково поле, 2006. 384 с.
10. *Блауберг И. И.* Анри Бергсон. М.: Прогресс-Традиция, 2003. 672 с.
11. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки / отв. ред. и авт. предисл. Е. И. Чигарева. Вып. 2. М.: КомКнига, 2008. 304 с.
12. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы / предисл. Е. И. Чигаревой. 2-е изд., доп. М: ЛИБРОКОМ, 2012. 338 с. (Музыка: искусство, наука, мастерство)
13. *Владимирова А. И.* Франция на рубеже XIX и XX веков. Литература, живопись, музыка, театр. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2004. 148 с.
14. *Даниэль С. М.* Сети для Протея: Проблемы интерпретации формы в изобразительном искусстве. СПб.: Искусство-СПБ, 2002. 304 с.
15. *Дебюсси К*. Избранные письма / сост., пер., вступ. статья и комментарии А. С. Розанова. Л.: Музыка, 1986. 286 с.
16. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / предисл. М. Тараканова. М.: Советский композитор, 1986. С. 90–111.
17. *Джемс У.* Вселенная с плюралистической точки зрения / пер. с англ. Б. Осипова и О. Румера; под ред. Г. Г. Шпета. М.: Космос, 1911. 235 с.
18. *Джеймс У.* Многообразие религиозного опыта / пер. с англ. В. Г. Малахиевой-Мирович и М. В. Шика; под ред. и с предисл. С. В. Лурье. 3-е изд. М.: URSS, 2010. 416 с. (Из наследия мировой психологии)

19. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. 526 с.

20. *Колмогорова Н. В.* Проблемы формы во французской музыке: дис. … канд. иск. М., 1998. 243 с.

21. *Кремлев Ю.* Клод Дебюсси. М.: Музыка, 1965. 792 с.

22. *Крючкова В. А.* Символизм в изобразительном искусстве: Франция и Бельгия, 1870–1900. М.: Изобразительное искусство, 1994. 272 с.

23. *Ле Дантек Ф.* Познание и сознание. Философия XX века / пер. с франц. В. А. Базарова. 2-е изд. М.: ЛИБРОКОМ, 2010. 240 с. (Из наследия мировой философской мысли: теория познания)

24. *Лонг М.* За роялем с Клодом Дебюсси, Габриэлем Форе, Морисом Равелем / пер. с фр. Ж. Грушанской. М.: Композитор, 2000. 288 с.

25. *Лосский Н. О.* Интуитивная философия Бергсона. Пб.: Учитель, 1922. 116 с.

26. *Мерло-Понти М.* Сам себя созидающий Бергсон // Мерло-Понти М. Знаки / пер. с франц., примеч. и послесл. И. С. Вдовиной. М.: Искусство, 2001. С. 208–219. (История эстетики в памятниках и документах)

27. Музыкальная эстетика Франции XIX века / сост., вступ. ст. и вступ. очерки Е. Ф. Бронфин. М.: Музыка, 1974. 327 с. (Памятники музыкально-эстетической мысли)

28. *Ражо Г.* Ученые и философия / пер. с франц. Б. С. Бычковского. 3-е изд., испр. М.: ЛКИ, 2010. 224 с. (Из наследия мировой философской мысли: философия науки)

29. *Франк С. Л.* О философской интуиции // Русская Мысль. Книга 3. М.: Типо-литография Т-ва И. Н. Кушнерев и К°, 1912. С. 31–35.

30. *Цареградская Т. В.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М.: Классика-XXI, 2002. 376 с.

31. *Чащина С. В.* Концепция музыкальной длительности: На примере инструментального творчества Клода Дебюсси: дис. … канд. искусствоведения. СПб., 2000. 350 с.

32. *Штенберген А.* Интуитивная философия Анри Бергсона / пер. с нем. Б. С. Бычковского. 2-е изд. М.: URSS, 2009. 220 с. (Из наследия мировой философской мысли: история философии)

33. *Штокхаузен К.* Из интервью / пер. с нем. С. Савенко, Л. Грабовского // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 201–209.

34. *Шюре Э.* Введение в эзотерическую доктрину // Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Рама. Кришна. Гермес. Моисей / пер. с франц. Е. Писаревой. СПб.: Азбука-классика, 2009. С. 7–32.

35. *Юшкевич П. С.* К современному возрождению метафизики (Анри Бергсон и его философия антиинтеллектуализма) // П. С. Юшкевич. Мировоззрение и мировоззрения: очерки и характеристики. 2-е изд. М.: URSS, 2011. С. 26–52.

36. *Яроциньский С.* Дебюсси, импрессионизм и символизм / пер. с польского С. С. Попковой; общ. ред. и вступ. ст. И. Ф. Бэлзы. М.: Прогресс, 1978. 232 с.

37. *Bergson H.* Correspondances / textes publiés et annotés par A. Robinet; avec la collaboration de N. Bruyère, B. Sitbon-Peillon, S. Stern-Gillet; avant-propos par A. Robinet. P.: PUF, 2002. 1705 p.

38. *Bergson H.* Écrits et paroles: dans trois volumes / textes rassemblés par R. M. Mossé-Bastide. T. II (1905–1915). P.: Presses Universitaires de France, 1959. P. 236–440. (Bibliothèque de philosophie contemporaine fondée par Félix Alcan)

39. *Blum J.* La philosophie de Bergson et la poésie symbolistes // Mercure de France. 1906. 15 septembre.

40. *Muller J.*, *Picard G.* Les téndances présentes de la littérature française. P.: E. Basset, 1913. XLI, 365 p.

41. *Vuillermoz É.* Claude Debussy / préface de B. Gavoty. Genève: R. Kister, 1957. 160 p. (Les grands compositeurs du XXe siècle)